

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea**



## **MUJERES Y DIOSAS EN TEÓCRITO.**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Mónica Durán Mañas**

Bajo la dirección de la doctora

Rosa María Aguilar Fernández

**Madrid, 2009**

- ISBN: 978-84-692-7605-1

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea



**MUJERES Y DIOSAS EN TEÓCRITO**

**TESIS PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR EN FILOLOGÍA CLÁSICA  
POR**

Mónica Durán Mañas

**DIRIGIDA POR:**

Dra. Rosa María Aguilar Fernández

**MADRID**

**2009**



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1. Génesis .....	9
2. Objeto de estudio .....	10
3. Antecedentes y estado actual del tema .....	16
4. Objetivos concretos de la investigación .....	17
5. Metodología de la investigación.....	19
6. Estructura.....	20

### PARTE PRIMERA: LAS MUJERES DE TEÓCRITO

A. MUJERES COLECTIVAS.....	29
I. MUJERES DEL MITO .....	31
1. Mujeres del mito con protagonismo propio.....	32
1.1. Helena.....	32
1.2. Alcmena.....	43
1.3. Ménades.....	51
2. Mujeres del mito sin protagonismo propio.....	57
2.1. No aparecen nunca con protagonismo propio .....	57
2.1.1. Circe .....	57
2.1.2. Medea .....	59
2.1.3. Ariadna .....	60
2.1.4. Atalanta.....	61
2.1.5. Clicia.....	63
2.1.6. Hécuba .....	64
2.1.7. Deípila .....	65
2.1.8. Sémele .....	66
2.2. Aparece en otro poema con protagonismo propio.....	67
2.2.1. Helena.....	67
3. Conclusiones.....	68
II. MADRES .....	71
1. Madres en general.....	72
1.1. Madres y niños .....	72
1.2. Madre de un vencedor .....	73
1.3. Padre en lugar de madre .....	74
2. Madres de personajes concretos .....	75
2.1. Madre de Filista y Melixo .....	75
2.2. Madre de Bato .....	77
2.3. Madre de Buceo.....	78
2.4. Lacón, hijo de Calétide.....	79
3. Padres y madres .....	80
3.1. Padre y madre de Menalcas .....	80
3.2. Padre y madre de Dafnis.....	81

3.3. Padre y madre de Dafnis.....	81
3.4. Padre y madre de Ptolomeo .....	83
4. Madres del mito .....	84
4.1. Pero.....	84
4.2. Alcmena.....	86
4.3. Leda .....	90
4.4. Laocoosa.....	92
4.5. Ágave.....	92
5. Conclusiones.....	94
III. MUJERES REALES .....	97
1. Glauca.....	97
2. Berenice .....	100
3. Arsínoe .....	106
4. Semíramis .....	115
5. Téugenis, la esposa de Nicias .....	117
6. Conclusiones.....	120
IV. ARTISTAS.....	123
1. Filista y Melixo.....	124
2. Bombica.....	126
3. Cinisca .....	133
4. Cantante, hija de la argiva .....	140
5. Conclusiones.....	145
V. ΚΟΡΑΙ Υ ΠΑΙΔΕΣ .....	148
1. Κόραι .....	148
2. Παῖδες .....	161
3. Conclusiones.....	163
VI. ΠΑΡΘΕΝΟΙ.....	166
1. Conclusiones.....	176
VII. ESCLAVAS .....	178
1. Testílde .....	179
2. Nodriz tracia de Teumáridas.....	181
3. Éunoa y Eutíquide .....	184
4. La frigia .....	188
5. Otras esclavas sin nombre .....	189
6. Conclusiones.....	191
VIII. VIEJAS .....	193
1. Conclusiones.....	203
IX. ΓΥΝΑΙΚΕΣ.....	205
1. Conclusiones.....	216
B. MUJERES INDIVIDUALES .....	220
I. SIMETA.....	221
1. La condición social de Simeta .....	222
2. El atuendo.....	226
3. Simeta, nombre parlante .....	228
4. Simeta, una mujer de carácter.....	230
4.1. Simeta y Testílde: .....	230
4.2. Simeta y Delfis: una mujer de carácter.....	232
4.3. Simeta contra Simeta.....	236
5. Los efectos del amor.....	240
6. Simeta y el tiempo .....	249

7. Simeta y la magia .....	250
8. Conclusiones.....	261
II. LAS SIRACUSANAS: PRAXÍNOA Y GORGÓ .....	266
1. El Idilio XV .....	266
2. Las siracusanas y la religiosidad .....	268
3. Condición social de las siracusanas: detalles sobre su economía.....	270
4. La higiene y el vestido: una pincelada de cotidianeidad .....	272
5. Carácter de las siracusanas .....	277
5.1. Las siracusanas y sus esclavas.....	281
5.2. Praxínoa y Gorgo.....	282
5.3. Las siracusanas y sus maridos .....	285
5.4. Praxínoa y su niño .....	290
5.5. Xenofobia .....	291
6. Conclusiones.....	296
III. LA PASTORA.....	300
1. Conclusiones.....	310
IV. ANAXO .....	311
1. Conclusiones.....	315
V. EUNICA .....	316
1. Conclusiones.....	319
VI. CLEARISTA.....	321
1. Conclusiones.....	323
VII. ALCIPA .....	324
1. Conclusiones.....	325

## PARTE SEGUNDA: LAS DIOSAS DE TEÓCRITO

A. DIOSAS COLECTIVAS .....	329
I. NINFAS .....	331
1. Introducción.....	331
2. Idilios.....	333
2.1. Idilio I .....	333
2.2. Idilio III .....	339
2.3. Idilio IV .....	345
2.4. Idilio V.....	349
2.5. Idilio VI .....	354
2.6. Idilio VII.....	360
2.7. Idilio VIII.....	365
2.8. Idilio XI .....	366
2.9. Idilio XIII.....	377
2.10. Idilio XVII.....	380
2.11. Idilio XXI .....	382
3. Conclusiones.....	383
3.1. Las ninfas son espectadoras: no cambian la acción.....	383
3.2. El tema del mundo al revés .....	384
3.3. Ninfas y Musas .....	384
3.3.1. <i>Ninfas y Musas sin relación específica</i> .....	385
3.3.2. <i>Fusión de ninfas y Musas: las ninfas como fuente de inspiración</i> .....	385

3.4.	Las ninfas y Dafnis .....	386
3.4.1.	<i>Las ninfas y la muerte de Dafnis</i> .....	386
3.4.2.	<i>Oposición ninfas / Dafnis</i> .....	386
3.4.3.	<i>Ninfas y Musas con Dafnis</i> .....	387
3.4.4.	<i>Ninfas y Dafnis sin relación en el mismo poema</i> .....	387
3.4.5.	<i>Ninfa esposa de Dafnis</i> .....	387
3.5.	Profesión de los personajes asociados a las ninfas .....	388
3.6.	Oposición Pan / ninfas .....	388
3.6.1.	<i>Pan y ninfas junto al mismo personaje</i> .....	389
3.6.2.	<i>Pan y ninfas en oposición</i> .....	389
3.7.	Ninfas en plural .....	390
3.8.	Ninfas en singular con nombre definido .....	391
3.9.	Los epítetos de las ninfas .....	392
3.10.	Oposición masculino / femenino .....	392
3.11.	Las ninfas y la oposición temporal .....	394
II.	MUSAS .....	396
1.	Introducción .....	396
2.	Idilios .....	400
2.1.	Idilio I .....	400
2.2.	Idilio V .....	407
2.3.	Idilio VII .....	408
2.4.	Idilio IX .....	414
2.5.	Idilio X .....	416
2.6.	Idilio XI .....	417
2.7.	Idilio XVI .....	420
2.8.	Idilio XVII .....	425
2.9.	Idilio XXII .....	427
3.	Conclusiones .....	429
III.	LAS CÁRITES .....	435
1.	Introducción .....	435
2.	Idilios .....	436
2.1.	Idilio XVI .....	436
2.2.	Idilio XXVIII .....	441
3.	Conclusiones .....	442
IV.	LAS MOIRAS .....	443
1.	Introducción .....	443
2.	Idilios .....	444
2.1.	Idilio I .....	444
2.2.	Idilio II .....	445
2.3.	Idilio XXIV .....	446
3.	Conclusiones .....	447
V.	PLÉYADES .....	448
1.	Introducción .....	448
2.	Idilios .....	448
2.1.	Idilio XIII .....	448
3.	Conclusiones .....	450
VI.	HORAS .....	451
1.	Introducción .....	451
2.	Idilios .....	451
2.1.	Idilio I .....	452

2.2. Idilio XV.....	452
3. Conclusiones.....	453
B. DIOSAS INDIVIDUALES.....	455
I. AFRODITA.....	457
1. Introducción.....	457
2. Idilios.....	459
2.1. Idilio I.....	459
2.2. Idilio II.....	463
2.3. Idilio III.....	465
2.4. Idilio VII.....	467
2.5. Idilio X.....	469
2.6. Idilio XI.....	470
2.7. Idilio XV.....	471
2.8. Idilio XVII.....	476
2.9. Idilio XVIII.....	478
2.10. Idilio XIX.....	479
2.11. Idilio XX.....	481
2.12. Idilio XXIII.....	482
2.13. Idilio XXVII.....	484
2.14. Idilio XXVIII.....	486
2.15. Idilio XXX.....	487
3. Conclusiones.....	488
1. Los nombres de Afrodita.....	488
1.1. Cipris.....	488
1.2. Afrodita.....	489
1.3. Citerea.....	490
1.4. Madre.....	491
1.5. Dione.....	491
1.6. Hija de Dione.....	492
1.7. Pafia.....	492
2. Tradiciones acerca del origen de Afrodita.....	493
3. Las profesiones de los personajes en torno a Afrodita.....	494
4. Afrodita y Eros.....	497
5. Los amores de Afrodita: Anquises, Adonis y Hefesto.....	498
3.1. Anquises.....	498
3.2. Adonis.....	499
3.3. Hefesto.....	500
6. Oposición Afrodita / Ártemis.....	500
7. Afrodita y el fuego frente a dardos, gotas e imposición de manos.....	501
8. Los símbolos de Afrodita: la manzana y la rosa.....	502
9. Eros y Erotes.....	503
10. Lugares donde aparece Afrodita.....	504
11. Los epítetos de la diosa.....	504
12. Afrodita y el amor.....	505
13. Oposición Eros / Pan.....	506
II. ÁRTEMIS, HÉCATE Y SELENE.....	507
1. Introducción.....	507
2. Ártemis.....	508
2.1. Idilio II.....	511
2.2. Idilio XVIII.....	515



2.3. Idilio XXVII .....	516
3. Hécate .....	519
3.1. Idilio II .....	520
4. Selene .....	523
4.1. Idilio II .....	524
4.2. Idilio XX .....	527
4.3. Idilio XXI .....	528
5. Conclusiones .....	528
III. ATENEA .....	531
1. Introducción .....	531
2. Idilios .....	532
2.1. Idilio V .....	532
2.2. Idilio XV .....	534
2.3. Idilio XVI .....	535
2.4. Idilio XVIII .....	536
2.5. Idilio XX .....	538
2.6. Idilio XXVIII .....	539
3. Conclusiones .....	540
IV. DEMETER Y PERSEFONE .....	542
1. Introducción .....	542
2. Idilios .....	544
2.1. Idilio VII .....	544
2.2. Idilio X .....	547
2.3. Idilio XV .....	548
2.4. Idilio XVI .....	549
3. Conclusiones .....	550
V. HERA .....	552
1. Introducción .....	552
2. Idilios .....	553
2.1. Idilio IV .....	553
2.2. Idilio XV .....	555
2.3. Idilio XVII .....	556
2.4. Idilio XXIV .....	558
3. Conclusiones .....	559
VI. EOS Y NIX .....	561
1. Introducción .....	561
2. Idilios .....	562
2.1. Idilio II .....	562
2.2. Idilio XIII .....	563
2.3. Idilio XVIII .....	565
3. Conclusiones .....	566
CONCLUSIONES FINALES .....	567
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA .....	587
ÍNDICE DE NOMBRES .....	615
ÍNDICE DE CONCEPTOS .....	625

## INTRODUCCIÓN

### 1. *Génesis*

Tras haber cursado algunas materias referentes a la época helenística e imperial durante la carrera, se despertó en mí un interés por el conocimiento de la sociedad helenística, así como del reflejo que ésta podía tener en la literatura. Fue en último término la asignatura de primer curso de doctorado impartida por la Dra. Rosa M<sup>a</sup>. Aguilar “Literatura helenística e imperial en sus textos” la que, en el transcurso del año escolar 2001-2002, me inclinó definitivamente a la investigación de este periodo. A partir de ahí, esa curiosidad incipiente me condujo a determinar como tema de estudio para el DEA la sociedad femenina de esta época que se materializó finalmente en un trabajo de índole descriptiva presentado en septiembre del año 2003 con el título “Divinidades femeninas en Teócrito”. Con este punto de partida y dejando de lado el problema de si el adjetivo “helenístico” podía transferirse o no con propiedad del contexto histórico al religioso,<sup>1</sup> se planteaba la posibilidad de establecer una tipología de los personajes femeninos en la obra de Teócrito, ya fuera en el ámbito real, donde se muestra un amplio elenco de mujeres desde reinas a esclavas, ya fuera en el mundo de la religión, en donde también ocupan un espacio colateral, pero de gran presencia, la magia y la superstición,<sup>2</sup> típica situación de estas épocas tardías en las que cada vez retroceden más las creencias tradicionales. Así las cosas, con el estímulo inapreciable de la Dra. Aguilar me puse manos a la obra. Sin su apoyo, su severidad y su cariño habría faenado en aguas sin rumbo.

---

<sup>1</sup> Vid. POTTER (2003: 407-8).

<sup>2</sup> Sobre la diferencia entre religión y magia, vid. GARCÍA TEJEIRO (1993a: 123-138).

## 2. Objeto de estudio

En tiempos de Teócrito, la religiosidad alcanza su momento de mayor efervescencia proyectado en dos direcciones: por una parte, siguen venerándose los dioses de épocas anteriores y, por otra, adquieren un enorme prestigio nuevas divinidades tomadas de otros pueblos que se han helenizado como, por ejemplo, la diosa Cíbele.<sup>3</sup> Empieza a creerse incluso en que la divinidad puede morir y luego resucitar de modo semejante al hombre, a la manera de Adonis –personaje presente en los *Idd.* I, III, XV y XX–, a la par que el centro de gravedad del mundo griego se desplaza desde Atenas a la Alejandría de Egipto<sup>4</sup> donde el sincretismo de creencias contribuye a una importante ebullición intelectual.

En efecto, los herederos de los sacerdotes-magos de la época faraónica se encontraron con el auge de las filosofías de salvación –epicureismo, estoicismo, neoplatonismo y neopitagorismo– emergentes en el helenismo, al tiempo que los libros sagrados hebreos seguían presentes en la atmósfera ptolemaica. En este contexto rico en ideas y creencias y gracias al impulso homogeneizador de los Ptolomeos “surgió” –en palabras de Calvo (1998b: 55)– “una religión sincrética de carácter astral en la que hay un dios supremo (Ὕψιστος) cuyo nombre real es desconocido para la mayoría y al que se dieron los nombres, juntos o por separado, de los principales dioses de cada religión (Zeus o Helios, Ra, Amón, Yahvé, Baal) o incluso alguna diosa como Hécate tuvo el privilegio de ocupar ese elevado rango en algunos círculos religiosos –entre ellos, los de magos y teúrgos–”. En vista de tal diversidad, dedicamos buena parte de nuestro trabajo a estudiar la pervivencia de los elementos propios de la religiosidad tradicional en los *Idilios*.

Por otra parte, teniendo en cuenta la opinión de Sarah B. Pomeroy (1987: 15) de que la mitología clásica ofrece el primer vislumbre de las relaciones hombre-mujer en la civilización griega y, además, partiendo de que en el mundo heleno los dioses –y las diosas– son antropomorfos, tratamos de observar si ya aparecen ecos de ello en el tratamiento de los personajes femeninos en Teócrito, en cuyos versos también encontramos deificaciones, reflejo de la compatibilidad entre el mundo humano y el divino. Con este objetivo, nuestro acercamiento a la materia es al mismo tiempo sincrónico –pues trata de

---

<sup>3</sup> Vid. PIÑERO SÁENZ (1989: 51).

<sup>4</sup> Para una visión panorámica de la bibliografía existente sobre el Egipto Ptolemaico vid. MARTÍN (1999: 5-35).

estudiar la obra en su contexto particular– pero también diacrónico debido a exigencias propias de la investigación. Ciertamente, ésta nos impulsa al estudio de la historia griega de las mujeres, así como de la evolución de la religiosidad en torno al elemento femenino en un afán de lograr una comprensión global del asunto y detectar posibles anacronismos, resultado o no de una voluntad consciente de erudición.

Para nuestro propósito, nos hemos limitado, en principio, al análisis de los *Idilios* – sin obviar el resto del corpus teocriteo al cual hemos tenido que hacer necesariamente referencia cuando ha sido oportuno– porque forma un conjunto que, aunque heterogéneo, posee unas características comunes que le otorgan una innegable unidad.<sup>5</sup> Pese a esta cohesión interna, el origen del término εἰδύλλια que los escolios aplican, de forma general, a todos los poemas de Teócrito no está claro. En griego el concepto parece vinculado exclusivamente al poeta siracusano, si bien Plinio,<sup>6</sup> por ejemplo, lo aplica a sus propios endecasílabos sin connotación pastoril alguna.<sup>7</sup> Posteriormente, se produjo una confusión entre el término “idilio” y el concepto de poema bucólico,<sup>8</sup> pero hemos de tener en cuenta que no todos los *Idilios* son poemas bucólicos ni viceversa. En sentido estricto, bucólicos son los *Idd.* I y III-XI,<sup>9</sup> los llamados *merae rusticae* por Servio, comentarista de Virgilio en el s. V d. C. No por casualidad, con ellos se corresponden numéricamente las églogas del autor latino. La obra de Teócrito, así como la de sus seguidores, recibió, por tanto, el nombre genérico de poesía pastoril, pese a que las composiciones propiamente bucólicas no constituían sino una parte de los *Idilios*. Éstos, en opinión de Gutzwiller (1996: 129-133), no circularon separadamente hasta el s. I a. C. como pensaba Wilamowitz ni Teócrito preparó él mismo un libro de poesía bucólica, sino que compuso un libro de εἰδύλλια.<sup>10</sup> De hecho, los escolios emplean el término εἰδύλλιον para referirse a poemas

<sup>5</sup> No descartamos ninguna composición por sospechas de autoría, a diferencia de otros estudiosos que, como BRIOSO (1976: 27), prefieren limitar el corpus antes que asumir el trastorno que pudiera ocasionar la aceptación de obras dudosas.

<sup>6</sup> *Epist.* IV 14, 9: *Proinde, siue epigrammata siue idyllia siue eclogas siue, ut multi, poematia seu quod aliud uocare malueris, licebit uoces; ego tantum hendecasyllabos praesto.*

<sup>7</sup> *Vid.* HUNTER (1999: 3, n. 12); GUTZWILLER (1996: 129-133).

<sup>8</sup> Para el concepto, génesis y antecedentes del género bucólico, *vid.* GARCÍA TEJEIRO (1972: 403-426) y MOLINOS-GARCÍA (2007: 247-66).

<sup>9</sup> Para GOW (1992a<sup>7</sup>: XXVII) los poemas bucólicos son sólo los *Idd.* I, III-VII, X, XI, ya que considera espurio el *Id.* IX y no se decanta respecto a la autenticidad del *Id.* VIII.

<sup>10</sup> Esta edición iría encabezaba por el epigrama *A.P.* IX 434, sin duda anterior al s. I a. C. y, aunque no hay evidencia de que la Musa siciliana que aparece en él sea un sinónimo de poesía bucólica, el poema habría sido escrito antes del desarrollo del concepto bucólico, cuando Teócrito de Quíos era más famoso que el de Siracusa y era necesario, por tanto, distinguirlos. Otros estudiosos como HUNTER (1996a: 90-2) piensan que el de Quíos no es otro que el propio Homero con quien Teócrito se compara en el *Id.* XII 214 y ss., pues aparece también en otras alusiones como en el *Id.* VII 45 y ss. *Vid.* GUTZWILLER (1996: 135).

individuales, mientras que el plural se añade en algunos manuscritos al título de la colección que concierne con Βουκολικά. Sea como fuere, la palabra εἰδύλλιον es claramente el diminutivo de εἶδος y, por tanto, apunta inequívocamente a la noción de brevedad, al tiempo que contiene, tal vez, un cierto matiz irónico. Sin embargo, su significado se debate entre el sentido de variedad y unidad, pues el término –‘figura’, ‘forma’ pero también ‘especie’– así lo sugiere. En definitiva, el concepto podría referirse a una nueva “manerita de ser” o “generito”.

Ahora bien, de los treinta poemas recogidos en las ediciones estándar de Teócrito, unos veintidós son considerados generalmente auténticos, mientras que los *Idd.* VIII, IX, XIX, XX, XXI, XXIII, XXV y XXVII han sido clasificados, en ocasiones, como espurios. Veamos, en primer lugar, aquéllos que con seguridad no son genuinos.

En primer lugar, muchos manuscritos omiten el *Id.* XIX, que parece haber sido incluido en el *Corpus Theocriteum* por su parecido con el *Eros* de Mosco. Los intentos de atribuirlo a este último o a Bión no han sido satisfactorios, pues se basan casi exclusivamente en la semejanza de la temática y, por tanto, debe considerarse anónimo. Además, Gow (1992b<sup>7</sup>: 362) observa que su calidad es inferior a la de los otros poetas y recuerda que Wilamowitz lo fecha en la época en que se compuso la *Anacreóntica* XXXIII sobre el mismo tema: Eros sufre una picadura de abeja, siente el dolor y corre a mostrárselo a su madre Afrodita. En cuanto al *Id.* XX, Gow (1992b<sup>7</sup>: 364) lo considera obra de un imitador, a pesar de que contiene muchos puntos en común con los poemas teocriteos. Ciertas evidencias métricas y léxicas invitan también a pensar en la falta de autenticidad del *Id.* XXI. Con todo, algunos estudiosos como Birt<sup>11</sup> han creído hallarse ante el poema *Elpides* que el *Léxico Suda* atribuye a Teócrito. Por otra parte, Gow –como Legrand– no tiene dudas en considerar espurio el *Id.* XXIII y coincide con Wilamowitz en situarlo después de Bión. En él, Eros y Afrodita, según es habitual en los poemas teocriteos, aparecen como aliados del hombre enamorado, pero la moraleja final es ajena al estilo de nuestro autor y delata una elaboración tardía. El *Id.* XXVII, de cuyo comienzo carecemos, casi con certeza no es de Teócrito sino que pertenece probablemente a la época cristiana, aunque algunos como Heinsius lo atribuyan a Mosco.<sup>12</sup>

Continúa abierta la discusión acerca de la autenticidad de los *Idd.* VIII, IX<sup>13</sup> y XXV e incluso a veces se duda de la del *Id.* XXVI.<sup>14</sup> Este último está atestiguado en dos papiros

<sup>11</sup> *Apud* Gow (1992b<sup>7</sup>: 370).

<sup>12</sup> *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 485).

<sup>13</sup> *Vid.* MEILLIER (1981: 316-324); BLANCHARD (2006: 102).

y el *Id.* VIII en uno, lo cual aboga a favor de su pertenencia a Teócrito. Valckenaer, en su *Epistula ad Roverum* XV, fue el primero en dudar de la autoría del *Id.* VIII y filólogos posteriores como Legrand (1927: 2-15) admiten que no todo el poema procede de la mano del siracusano. Este mismo autor (1927: 22-9) cuestiona también la autenticidad del *Id.* IX cuyos versos 1-6 y 22 presentan notables diferencias léxicas respecto al resto de composiciones teocriteas. A favor de esta hipótesis, Gutzwiller (1996: 126) recuerda la observación de Gallavotti según la cual los *Idd.* I-VII de la familia laurentiana están ordenados alfabéticamente<sup>15</sup> en función de la palabra inicial –ἀδύ (*Id.* I); αἶγες (*Id.* V); Δαμοίτας (*Id.* VI); εἰπέ (*Id.* IV); ἦς (*Id.* VII); κωμάσδω (*Id.* III)– aunque este hecho le pareció insignificante, tal vez porque la alfabetización no incluía los *Idd.* VIII (Δάφνιδι) y IX (βουκολιάζεο). No obstante, esto explicaría su ausencia en los manuscritos si en realidad no fueron obra de la mano del siracusano. Por último, el *Id.* XXV, atribuido a Teócrito por el bizantino Triclinio, se halla en una situación controvertida, pues es considerado auténtico por algunos como Serrao (1962: 1-60) y rechazado por otros que, como Ziegler (1966) o Legrand (1927), lo creen obra de un imitador.

Esta situación heterogénea, que ofrece no pocos interrogantes acerca de la autoría del corpus, se debe, entre otras causas, a que Teócrito no elaboró una edición propia de su obra, contrariamente a otros poetas helenísticos como Calímaco o Apolonio. En lo que se refiere a los títulos, Wilamowitz<sup>16</sup> creía que algunos, al menos aquellos de los poemas que el autor habría publicado separadamente, debían de ser originales, si bien los manuscritos no inspiran mucha confianza para pensar en ello. Sea como fuere, la antigüedad de los títulos viene atestiguada por su presencia en los escolios, así como en las citas de otros autores.

Tampoco poseemos manuscritos de los *Idilios* anteriores al s. XII d. C. y la mayoría pertenecen a los s. XIII y XIV d. C., algunos posteriores, muchos con glosas y escolios. A menudo hallamos interferencias entre ellos, pues el poseedor de uno copiaba de otros para completar y corregir su texto y, en consecuencia, debemos hablar de una transmisión abierta. En cualquier caso, parece que todos se remontan a un único manuscrito con muchas variantes y comentario de una parte de los poemas, escrito en mayúsculas entre los siglos VI-IX d. C.

<sup>14</sup> Vid. LEGRAND (1927: 88-93).

<sup>15</sup> Para otros criterios de ordenación, vid. IRIGOIN (1975: 27-44).

<sup>16</sup> *Apud* GOW (1992a<sup>7</sup>: LXIX-LXX).

En ocasiones, los hallazgos papirológicos han contribuido a completar nuestro conocimiento de la obra del siracusano. Así, nos ha llegado el final del *Id.* XXIV junto a restos de otro poema pederástico en eólico, el *Id.* XXXI, en un códice de papiro, del 500 d. C. aproximadamente, llamado *Papiro de Antínoe*. Este papiro, con sus dieciséis hojas o fragmentos de hojas, nos da una idea aproximada de lo que fue el códice matriz con variantes y comentario. La comunidad de errores entre éste y la tradición medieval hace suponer un arquetipo común que hemos de situar en época romana. Los numerosos papiros de entre los s. I y IV d. C. demuestran el interés por Teócrito en este periodo. Sin embargo, poco podemos decir de la transmisión del texto desde su composición hasta el s. I a. C., momento en que, en opinión de Wilamowitz,<sup>17</sup> Artemidoro de Tarso habría elaborado una recopilación de los poetas bucólicos y su hijo Teón una edición con comentario de los poemas de Teócrito de la que excluyó los que consideraba espurios. Esta edición sería la que manejó Virgilio.

Pero la obra del siracusano no se limita a los *Idilios* y a su nombre aparecen vinculadas también otras composiciones. Ateneo (VII 20), en un pasaje donde trata de identificar cuál es el llamado “pez sagrado”, conserva cinco versos pertenecientes a un poema titulado *Berenice* (*fr.* 3 Gow). De él no hay ninguna otra noticia y, por el nombre, quizás estuviera dedicado a la madre de Ptolomeo II Filadelfo. El *Léxico Suda* atribuye también a Teócrito –además de los *Epigramas*–, *Las hijas de Preto*, *Esperanzas*, *Himnos*, *Heroínas*, *Epicedios*, *Poemas*, *Elegías* y *Yambos*, obras todas ellas perdidas a excepción de tres que se incluyeron en el corpus: el *Id.* XXII que es un himno a los Dioscuros y los *Idd.* XXIX y XXX pertenecientes a los *Poemas*.

De otra parte, los *technopaegnia* o “poemas figura”, pese a haber sido transmitidos en parte de los manuscritos de Teócrito –así como en el libro XV de la *Antología Palatina*– difieren en grado sumo de la temática, el estilo y la lengua de los *Idilios*. Tres de ellos –*El Huevo*, *Las Alas*, *El Hacha* (A.P. XV 27, 24 y 22)– están atribuidos a Simias de Rodas (ca. 300 a. C.), contemporáneo de Filetas y Teócrito; uno –*La Siringa* (A.P. XV 21), cuyos versos reproducen en su disposición el instrumento que da nombre al poema– al propio siracusano; otro –*El Altar Dórico* (A.P. XV 26)– a Dosíadas, tal vez contemporáneo y amigo de Teócrito, dada la evidente relación de la pieza con *La Siringa* y, por último, uno más –*El Altar Jónico* (A.P. XV 25)– a un tal Besantino, poeta desconocido para nosotros pero probablemente perteneciente a la época del emperador Adriano, a juzgar por la frase

<sup>17</sup> *Textgeschichte der griechischen Bukoliker*, Berlin, 1906, p. 106. *Apud.* GARCÍA-MOLINOS (1986: 35, n. 15).

acróstica<sup>18</sup> que configura el poema. La disposición de los versos de estas composiciones parece tratar de encontrar nuevamente las raíces pictóricas de las que nació la escritura.<sup>19</sup> Su lenguaje es especialmente rebuscado y de difícil interpretación, sobre todo en *La Siringa* y *El Altar Dórico*, de acuerdo con el gusto helenístico por la críptica erudición al estilo de la *Alejandra* de Licofrón, autor aficionado a evitar por sistema toda denominación directa.

Finalmente, la temática de los *Epigramas* –veinticuatro composiciones conservadas en la *Antología Palatina*, de las cuales cuatro son claramente espurias– que recoge motivos bucólicos, funerarios, de ofrenda, amorosos o literarios, sí se asemeja a la de los *Idilios* y a ellos aludimos cuando procede. Con todo, de estos epigramas sólo ocho han sido considerados auténticos a los ojos de los críticos,<sup>20</sup> aunque no falta quien piensa<sup>21</sup> que no hay razón para dudar de la autenticidad de los veinticuatro.

Como vemos, el panorama literario que lleva la impronta de Teócrito es más amplio de lo que conforman propiamente los idilios. Por este motivo, consideramos necesario desde el principio delimitar el corpus a fin de acercarnos a la materia de una forma concreta y precisa, aunque sin olvidar, por otra parte, la restante producción teocritea conservada. En consecuencia, dada la acotación tomada como base para nuestro trabajo y teniendo en cuenta los resultados obtenidos que se derivan de los objetivos que nos propusimos al principio, podríamos precisar ahora el título de la tesis a fin de describir mejor su contenido de la siguiente manera: *Mujeres y diosas en Teócrito: el hombre tras los Idilios*. En efecto, toda obra debe entenderse como producto de su época y de las circunstancias de su autor. En este sentido, nuestra investigación nos ha llevado a un conocimiento más profundo de la personalidad de Teócrito, su forma de sentir y percibir el mundo, así como su modo particular de pensar respecto a temas universales como son el amor, las mujeres y la evolución de la sociedad. En definitiva, el análisis de los personajes femeninos de los *Idilios* nos ha acercado al hombre que en época helenística dejó entrever su personalidad a través de su legado poético: Teócrito. Naturalmente, el título es lo último que debe ponerse –y tal vez lo más difícil–. El nuestro arranca, pues, de las conclusiones finales.

<sup>18</sup> En época helenística nace también el acróstico numérico, distinto del léxico. De su estudio en Teócrito se ocupa MEILLIER (1989: 331-338).

<sup>19</sup> Vid. PÉREZ LÓPEZ (2002: 181).

<sup>20</sup> Cf. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 210) y SZEPESSY (1994: 73-102).

<sup>21</sup> Cf. GOW (1992b<sup>7</sup>: 523) y HUNTER (1999: 4).



### 3.     **Antecedentes y estado actual del tema**

Hasta el momento en nuestro país, la obra de Teócrito había sido estudiada en tesis doctorales desde varios puntos de vista como son el dialecto (*Los dorismos del Corpus Bucolicorum*, M<sup>a</sup>. Teresa Molinos Tejada, Universidad de Salamanca, 1987), la métrica (*Estudios métricos sobre los bucólicos griegos: la estructura del hexámetro de Teócrito*, Asunción Mójena Sánchez, Universidad Complutense de Madrid, 1988), el léxico (*Lexicon Poetarum Bucolicorum Graecorum Minorum*, Manuel Pérez López, Universidad de Valladolid, 1990), los colores (*Los términos de color en la poesía de Teócrito*, Pedro Fernández Colinas, Universidad Complutense de Madrid, 1994), la traducción (*La traducción latina de los idilios de Teócrito de Vicente Mariner*, J. David Castro de Castro, Universidad de Murcia, 1998) o incluso la mujer (*Estudio sobre la mujer en la poesía helenística*, M<sup>a</sup>. Gloria González Galván, Universidad de La Laguna, 2003), entre otros. En la actualidad española continúa abierta la investigación de cuestiones teocriteas, bien en tesis doctorales como la de don Diego Vicente Sobradillo quien desarrolla su trabajo en la Universidad de Valladolid, bien en congresos, revistas y grupos de investigación dedicados a la época helenística como el Grupo para el Estudio de Textos Griegos Helenísticos y Tardíos de la Universidad de Cádiz. Sin embargo, a lo que sabemos, los personajes femeninos de los *Idilios* no habían sido tratados aún en profundidad y algunos pocos estudios que existían sobre el tema lo hacían de modo marginal como el artículo de Kuiper, K., “De Theocriti carmine XVIII”, *Mnemosyne*, n.s. 49, 1921, 223-242; el de Stern, J., “Theocritus’ *Epithalamium for Helen*”, *RBPhH* 56, 1978, 29-37; el de White, H., “Textual and Interpretative Problems in Theocritus’ *Idyll XVIII*”, *QUCC* 32, 1979, 107-116; el de Frederick T. Griffiths, “Home before lunch: The emancipated woman in Theocritus”, incluido en el libro de Foley, H.P., *Reflections of Women in Antiquity*, New York, 1984, pp. 247-273; el de Dagnini, I., “Elementi saffici e motivi tradizionali in Teócrito, *Idillio XVIII*”, *QUCC* 24, 1986, 39-46; el de Molinos Tejada, M<sup>a</sup>.T., “Sur *Les Bacchantes* de Théocrite”, *Kernos* 5, 1992, 109-117; el de Mabel Saconi, P., “La dimensión etiológica en Teócrito, XVIII”, *Nova Telus* 11, 1993, 51-62; el de Luccioni, P., “Un éloge d’Hélène? (Théocrite, *Id.* XVIII, v. 29-31, Gorgias et Stésichore)”, *REG* 110, vol. II, 1997, 622-626; el de Fernández Fernández, A., “Dos prácticas de encantamiento amoroso: el *PGM* (196-404) y el *Idilio II* de Teócrito”, incluido en Peláez, J. (ed.), *El dios que hechiza y encanta*.

*Magia y Astrología en el Mundo Clásico y Helenístico*, Córdoba, 1998, pp. 91-102; el de Andrews, N.E., “Narrative and allusion in Theocritus, *Idyll* 2” o el de Hunter, R.L., “Mime and mimesis: Theocritus, *Idyll* 15”, ambos en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.), *Theocritus*, Groningen, 1996, pp. 22-53 y 149-169, respectivamente. También algunos trabajos han estudiado parcialmente los personajes femeninos presentes en los *Idilios* como el capítulo II “Spells and enchantment in Theocritus’ *Idyll* II” del libro de White, H., *Studies in Theocritus and other hellenistic poets*, Amsterdam / Uithoorn, 1979, pp. 17-35; el libro de Griffiths, F.T., *Theocritus at Court*, Leiden, 1979 o el capítulo IV “*Idyll* 15: imitations of mortality” en Hunter, R.L., *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge University Press, 1996, pp. 110- 138. Pero no se trata aquí de reproducir todas las obras recogidas en el apartado de la bibliografía, por lo que deberá entenderse que éstos son sólo algunos ejemplos. Allí puede consultarse una producción algo más abundante al respecto.

En vista, pues, de la escasez de producción específica sobre el tema, consideramos necesario proseguir la investigación de los personajes femeninos de Teócrito iniciada en la realización del DEA, no sólo en el plano divino sino también en el humano, en la idea de que sería posible hallar entre ambos tipos de personajes ciertas concomitancias, reflejo de la sociedad de la que el autor formaba parte. En suma, el presente estudio vendría a llenar un espacio no considerado suficientemente hasta ahora.

#### **4.      Objetivos concretos de la investigación**

En primer lugar, hemos de definir el campo objeto de estudio en la elaboración de nuestro trabajo. Según indica el título de la tesis, *Mujeres y diosas en Teócrito*, se trata de analizar los personajes femeninos que aparecen en la obra del poeta siracusano, con especial atención a los *Idilios* tanto en la esfera de lo humano como en la de lo divino. Con todo, frente al auge de estudios realizados en torno a la figura de la mujer desde una perspectiva feminista en las últimas décadas, el nuestro no pretende en ningún caso seguir tales directrices, pues preferimos un estudio fundamentalmente descriptivo en un afán por alcanzar la mayor objetividad posible. De modo general, el análisis se lleva a cabo en

varias direcciones y desde diferentes ángulos filológicos a fin de determinar los siguientes aspectos:

1. Cuáles son las aportaciones de investigadores anteriores sobre la época, el autor, la obra y el tema que tratamos, haciendo un seguimiento lo más exhaustivo posible de la bibliografía existente al respecto.
2. Qué personajes femeninos aparecen en el corpus y si responden a una tipología determinada, distinguiendo las meras referencias nominales de aquellas intervenciones con auténtico protagonismo.
3. Con qué índice de frecuencia aparece cada personaje y cuáles son los más relevantes en el contexto de la producción poética de Teócrito.
4. En qué tipo de contextos aparece cada personaje.
5. Cómo se caracterizan los personajes femeninos:
  - mediante el nombre, al menos en el caso de las mujeres inventadas por el poeta, pues las denominaciones de las diosas y mujeres del mito o de la realeza vienen determinadas por circunstancias externas a la voluntad del autor.
  - mediante el habla propia de cada actante.
  - mediante adjetivos calificativos.
  - mediante otros personajes u objetos relacionados con ellos.
6. Las diferencias o similitudes entre:
  - personajes masculinos/femeninos.
  - mujeres/diosas.
7. Desde el punto de vista social:
  - qué vínculo subyace entre la aparición de determinados personajes femeninos y el momento histórico en que se gesta la obra.
  - qué reflejo de la mujer de época helenística se aprecia en su tratamiento.
8. Desde el punto de vista literario:
  - si Teócrito sigue la tradición literaria anterior en lo concerniente a sus personajes femeninos o si rompe con ella, mezcla elementos o innova.
  - si existen semejanzas o diferencias entre los personajes femeninos del siracusano y los de otros poetas bucólicos o no.

9. Qué aspectos de la personalidad del autor deja al descubierto el tratamiento de los personajes femeninos, en especial su opinión acerca de las mujeres y sus posibles vivencias en relación con ellas.

En definitiva, tratamos de ver distintos aspectos susceptibles de análisis en relación con las mujeres y las diosas en la obra de Teócrito. Naturalmente, a medida que la investigación ha ido avanzando han surgido nuevas facetas a las que nos hemos ido dedicando y que no podíamos conocer previamente.

## **5. Metodología de la investigación**

A continuación exponemos sucintamente el itinerario metodológico seguido en la elaboración de la tesis doctoral:

a) Hemos partido, en primer lugar, de una búsqueda y selección de la bibliografía referente a la época helenística, a Teócrito, a su obra y a cuestiones transversales que podían afectar al tema principal de la investigación a fin de dilucidar el estado de la cuestión.

b) A continuación, hemos llevado a cabo una lectura detenida de los textos en las distintas ediciones para cotejar las variantes existentes y las posibles interpretaciones a que ellos pudieran dar lugar, ya que en no pocos casos los manuscritos se contradicen y son incoherentes.<sup>22</sup>

c) Tras esto, hemos elaborado un corpus exhaustivo con todos los personajes, términos y vocablos significativos relacionados con el tema del trabajo y procedido a la clasificación de las mujeres y las diosas por tipos (individuales o colectivas y, dentro de éstas, esclavas, viejas, madres, etc.) lo cual daría lugar, posteriormente, a los distintos apartados de la tesis.

d) Cada uno de los términos y vocablos recogidos en la fase anterior ha sido estudiado pormenorizadamente de acuerdo con las directrices establecidas en los objetivos que acabamos de señalar. Para ello se ha llevado a cabo un estudio

---

<sup>22</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: XXIX); MOLINOS (1994: 201); MOLINOS-GARCÍA (2007: 254).

comparativo de aquellos términos relevantes relacionados con los personajes tratados, así como de la adjetivación que se les aplica, observando al mismo tiempo los distintos lugares de la obra en que aparecen.

e) Del mismo modo, hemos procedido al análisis de la lengua y estilo que caracteriza al contexto de cada personaje.

f) En relación con lo anterior se ha estudiado la situación de la mujer en época helenística con especial atención a su reflejo en el género bucólico.

g) Paralelamente, hemos observado el tratamiento de los personajes femeninos que aparecen en Teócrito en la poesía de otros autores y épocas a fin de establecer semejanzas y diferencias.

h) Para concluir el cuerpo del trabajo, hemos procedido a la elaboración de unas conclusiones parciales que recogen las ideas principales de cada apartado y de unas conclusiones finales que se refieren al trabajo en su conjunto.

i) Por último, se han confeccionado dos índices: uno de nombres y otro de materias a fin de detectar posibles repeticiones innecesarias y, al tiempo, facilitar la consulta a cuestiones concretas del trabajo.

En suma, hemos tratado de emplear todas las herramientas a nuestro alcance necesarias para lograr los objetivos propuestos al comienzo de la tesis doctoral. Éstos han debido adecuarse en todo momento a los fines propios de la investigación siempre con un carácter flexible y abierto a las nuevas directrices que se han ido inevitablemente estableciendo.

## **6. Estructura**

El plan de trabajo ha estado en consonancia con los objetivos descritos al principio y se han intentado emplear las herramientas más adecuadas para cada caso concreto. La tesis se estructura finalmente en dos secciones atendiendo a su contenido, de forma que la primera parte está dedicada a las mujeres y la segunda a las diosas. En cada una de ellas, los capítulos se distribuyen en función de la importancia o frecuencia de aparición de los personajes en orden decreciente. Comenzamos, pues, por las mujeres reales, mitológicas o inventadas por el poeta para la ocasión, tras cuyo análisis pasamos al estudio

pormenorizado de las divinidades femeninas de la obra estableciendo, cuando parece oportuno, las debidas conexiones entre ambos planos: el divino y el humano, el mitológico y el real. Ambas secciones se subdividen, a su vez en personajes colectivos e individuales atendiendo a si poseen características comunes para ser etiquetados o no junto a otros. Sin embargo, hemos de hacer una precisión respecto al sentido del adjetivo “colectivo”,<sup>23</sup> pues nos referimos a aspectos diferentes según se trate de mujeres o de diosas. En efecto, en ambos casos nos acogemos al significado que se deriva de la idea de “colectividad”,<sup>24</sup> pero, en el caso de las mujeres, la característica común por la que pueden ser englobadas en una misma categoría es resultado de nuestro criterio particular, mientras que si hablamos de las segundas nos referimos a “diosas colectivas”, es decir, aquéllas que conforman un colectivo dado por la tradición y pueden ser nombradas en plural. Alguien podría preguntarse por qué nuestro criterio de clasificación se ha centrado en unos aspectos y no en otros. En nuestra defensa, diremos que hemos optado por las agrupaciones que nos han parecido más productivas desde un punto de vista global, si bien es cierto que también otras podrían serlo.

Así pues, las mujeres en la poesía de Teócrito con sus actuaciones y características psicológicas responden, en ocasiones, a arquetipos susceptibles de generalización. Por ello, según acabamos de ver, las hemos reunido –excepto en casos particulares en que han debido considerarse individualmente como Simeta o Acrotíme– en bloques temáticos, de tal manera que conforman, en función de sus elementos comunes, los distintos capítulos constitutivos del trabajo: mujeres del mito, madres, mujeres reales, artistas, κόραι-παῖδες, παρθέναι, esclavas, viejas y γυναῖκες. A continuación, siguiendo el mismo criterio que para las diosas, exponemos las mujeres con nombre individual que no encajan en ninguno de los colectivos anteriores: Simeta, Gorgo y Praxínoa, Acrotíme, Anaxo, Eunice, Clearista y Alcipe. Hemos preferido, para su ordenación, un criterio basado en su protagonismo en los *Idilios*, ya sea como colectivo o como personaje con individualidad propia, según hemos dicho, en orden decreciente de importancia. Ahora bien, dado que algunas mujeres aparecen en varios poemas, habría sido redundante su estudio por idilios y, de otro lado, los temas son tan diversos y no exclusivos que una ordenación estrictamente temática habría resultado en exceso reiterativa si hubiese sido abordada con

---

<sup>23</sup> MARÍA MOLINER (s. v. colectivo, -a): “De una colectividad o de un conjunto de personas o de cosas, o de la colectividad”; DRAE (s.v. colectivo, -a): “Pertenece o relativo a cualquier agrupación de individuos”.

<sup>24</sup> MARÍA MOLINER (s.v. colectividad): “Grupo social al que pertenece una persona, compartiendo con las demás de él, por ejemplo compatriotas o ciudadanos, ciertos intereses, ideales, etc”; DRAE (s.v. colectividad): “Conjunto de personas reunidas o concertadas para un fin”.

exhaustividad (por ejemplo, una maga como Simeta debería aparecer también en el mismo capítulo –si lo hubiese– que las extranjeras, las jóvenes, las solteras, las amas o las mujeres despechadas, entre otros). Así pues, cada uno de los capítulos que trata un colectivo ha sido organizado por personajes y éstos se presentan según su orden de aparición en los poemas excepto en dos casos. El primero, el de las madres, que se articula en función del tipo de referencias en que aparecen –madres en general, de personajes concretos, madres mencionadas junto a los padres y madres del mito–, si bien dentro de cada tipo se sigue el mismo criterio de ordenación por *idilios*. El segundo, el de las mujeres del mito, donde hemos hecho una distinción entre aquellas que poseen un protagonismo propio en la acción del poema y aquellas cuya presencia responde a una mera alusión de carácter más o menos erudito. Además, dentro de estas últimas y con carácter excepcional, hemos aislado a Helena bajo un epígrafe especial porque, como personaje, pertenece a las dos categorías anteriores. En el apartado de madres, hemos sentido la necesidad de incluir también a cinco mujeres del mito –Pero, Alcmena, Leda, Laocoosa y Ágave– porque se ven despojadas en los *Idilios* de su condición mítica para ser contempladas casi exclusivamente en su función maternal.

Las diosas, por su parte, se agrupan asimismo en colectivas e individuales en orden decreciente según su frecuencia de aparición en los *Idilios*. Comenzamos pues, por las colectivas para pasar, a continuación, al estudio de las diosas con personalidad individual. Así, tenemos, en primer lugar, dos colectivos divinos importantes, Musas y ninfas, seguidos de las breves apariciones de las Cárites, las Moiras, las Pléyades y las Horas. Hemos de advertir aquí que existe un personaje femenino cuya identidad no se halla bien definida, Amarilis en el *Id.* III. Lo hemos incluido entre las diosas porque creemos que se trata de una ninfa. Consecuentemente, nos hemos visto en la necesidad de tratar en el mismo capítulo el personaje homónimo del *Id.* IV por su notable semejanza con aquél, si bien en este último caso Amarilis no es, con certeza, ninguna deidad. De las Olímpicas, es sin duda Afrodita la diosa que gobierna la poesía teocrítica y, por ello, de acuerdo con el mismo criterio establecido para las colectivas, la situamos en primer lugar, seguida de Ártemis –identificada en gran medida con Hécate y Selene–, Atenea, Deméter y Perséfone, Hera y, finalmente, Eos y Nix.

Los capítulos referidos a las diosas se estructuran por *Idilios*, conformando así los distintos apartados, dado que la mayoría de ellas aparece en varios poemas. En cuanto a las mujeres, ya hemos anotado que no hemos procedido del mismo modo debido a su singularidad, que hace a cada una intervenir –a excepción de unos pocos ejemplos– tan

sólo en un poema. En todo caso, hemos tratado de llevar a cabo un análisis exhaustivo de todas y cada una de las menciones, si bien aquellas mujeres, muchachas, zagalas, doncellas, etc., sin nombre explícito pero cuya presencia es claramente identificable con un personaje concreto, han sido recogidas en el capítulo que trata dicho personaje y muy brevemente en el que contiene el término correspondiente a su denominación general, ya sea γυνή, παῖς, κόρη o παρθένος. Del mismo modo, aquellas diosas que son mencionadas de paso sin poseer ellas mismas un protagonismo propio y cuya relevancia se halla en función de otro personaje se hallan incluidas en el comentario a este último sin que exista un capítulo aparte para ellas. Este es el caso tanto de Iris, que aparece sólo una vez en el *Id.* XVII 134 y la estudiamos juntamente con Hera, como el de Ilitía, que aparece de modo fugaz en dos ocasiones –los *Idd.* XVII 60 y XXVII 29– en relación con los dolores del parto, por lo que la tratamos con la mujer a la que alivia en cada caso, a saber, la reina Berenice y la pastora Acrotíme respectivamente.

Dado que la primera clasificación de los dioses griegos procede de Hesíodo, nos referimos a él en las introducciones generales de cada divinidad aunque sin olvidar, por otra parte, las obras pioneras de la literatura griega, *Ilíada* y *Odisea*. Ahora bien, al abordar el tema de las divinidades femeninas en Teócrito, nos encontramos ante un problema de definición. Ciertamente, no existe duda cuando se trata de las grandes diosas Olímpicas, pero los interrogantes nos asaltan cuando pensamos en la idea de inmortalidad y su relación con lo divino. Por ejemplo, Circe (*Idd.* II 15 y IX 36) es conocida como maga en Homero (*Od.* IX 31) y, sin embargo, algunos autores<sup>25</sup> interpretan que se trata de una ninfa, probablemente a partir de *Od.* X 543 donde, efectivamente, se le aplica esta denominación –νύμφη–. Así también parece entenderlo Pabón (1986: 246) a juzgar por su traducción rítmica de *Od.* IX 31: ὥς δ' αὐτως Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροιςιν / Αἰαίῃ δολόεσσα, λιλαιομένη πόσιν εἶναι (“y asimismo la ninfa de Ea, la pérfida Circe, / pretendió que, cautivo, en sus salas, casara con ella”). Frente a tales interpretaciones, empero, otros estudiosos como Roscher (s.v. *Kirke*) se abstienen de opinión en el asunto y se limitan a afirmar que es una maga. En este sentido, recordamos las palabras de Díez y Platas (1996: 5): “Ni todas las figuras femeninas designadas con el nombre νύμφη tienen, en principio, condición de Ninfa, en el sentido de diosa, en las fuentes arcaicas, ni todas las Ninfas que ‘ejercen como tales’ van identificadas por ese

<sup>25</sup> Vid. GRIMAL (1991: 381), GALLARDO (1995: 183). Sobre el carácter divino de Circe, bien como una diosa de los muertos, bien como una diosa ctónica que convertía en animales a quienes se consagraban a ella, vid. AGUILAR (1994: 201 y n. 5).



nombre”. En efecto, en estos casos habremos de adentrarnos en las lindes de la semántica y aclarar el sentido de algunos términos que como éste ofrecen una variedad de significados nada despreciable en función de sus contextos.

Para concluir, hemos optado por elaborar unas conclusiones parciales al término de cada capítulo, con la intención de ofrecer una visión global de lo estudiado en cada uno de ellos. En las conclusiones finales del trabajo recogemos, consecuentemente, tan sólo la esencia de los resultados de nuestra investigación en su conjunto, que se ha ido forjando a través de la exposición individual y detallada de cada capítulo. A fin de facilitar cualquier consulta, hemos incluido al final del trabajo un índice de personajes y otro de conceptos que esperamos sea de utilidad para orientar al lector en la materia. Con todo, somos conscientes de que algunas referencias indirectas a nombres propios o a conceptos no directamente citados por Teócrito han podido, tal vez, escapar a la exhaustividad que con tanto esmero nos habíamos propuesto al iniciar nuestro trabajo.

Para los textos griegos hemos seguido las ediciones de Gow y, como él, tomamos la ordenación de H. Stephanus establecida en su *Poetae Graeci principes heroici carmines et alii nonnulli* (Basel, 1566) a la que hemos añadido los *Idd.* XXX y XXXI que éste desconocía. Al igual que la mayoría de los estudiosos modernos que se han acercado a la obra de Teócrito, nuestra deuda con los comentarios de Gow es grande. Han sido de gran ayuda como punto de partida y quien esté familiarizado con ellos podrá apreciarlo claramente.

Las abreviaturas empleadas para los nombres de los autores clásicos y sus obras son, por lo general, las que ofrecen los diccionarios de Oxford (Liddell, H.-Scott, R-Jones, H.S., *A Greek-English Lexicon*, 1940, Oxford para las citas griegas y Glare, P.G.W. (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, 2002, Oxford para las latinas).

Las citas de autores modernos siguen el sistema americano (autor, año de publicación y páginas), por ejemplo, Hunter (1999: 32). Cuando una obra tiene dos tomos o un autor tiene varios trabajos publicados en el mismo año, se indica añadiendo una letra (a, b, c, etc.) al año, por ejemplo, Gow (1992a<sup>7</sup>: 109). Las referencias completas se hallan en la sección dedicada a la bibliografía. En ella, las distintas obras de un mismo autor se ordenan según su año de publicación y cuando coinciden dos o más trabajos en el mismo año, éstos se ordenan alfabéticamente.

Por último, deseamos señalar que las traducciones de los *Idilios* de Teócrito están tomadas, por lo general, de la versión de García-Molinos (1986). Sólo en contadas

ocasiones nos hemos desviado de la misma a fin de incidir mejor en alguno de los matices objeto de nuestro comentario. Para los restantes textos griegos y latinos anotamos en cada caso particular la autoría de la traducción excepto en aquellos en los que hemos optado por una personal en los cuales no decimos nada.



**PARTE PRIMERA**

**LAS MUJERES EN TEÓCRITO**



## **A. MUJERES COLECTIVAS**



## I. MUJERES DEL MITO

De los treinta y un idilios total o parcialmente conservados, tan sólo tres están protagonizados por mujeres mortales originarias de la tradición mítica. Con todo, no es infrecuente hallar esta categoría de personajes inserta en el parlamento de algún otro actante a modo de referencia, reflejo de lo que con probabilidad ocurriría en la vida cotidiana. En efecto, en la época del propio Teócrito, no sería raro hallar vestigios de una presencia divina o heroica tradicional en el discurso hablado, las más de las veces en frases hechas y expresiones de carácter popular. Comenzamos, pues, nuestra exposición con aquellas mujeres dotadas de auténtico protagonismo en alguno de los poemas, a saber, Helena, Alcmena y las Ménades, y continuamos con aquellas mujeres aludidas, con mayor o menor carga semántica, por otros personajes siguiendo siempre su orden de aparición en los idilios. El caso de Helena resulta excepcional, según hemos advertido en nuestra introducción, en tanto que en el *Id.* XVIII no es un personaje activo sino evocado por otros que actúan como narradores, sus compañeras de juegos. Con todo, en este caso su caracterización nos lleva a considerarla como personaje con protagonismo propio<sup>26</sup> y no como mera mención, al contrario de lo que sucede en los *Idd.* XXII y XXVII donde Helena no es traída a colación sino a modo de paradigma.<sup>27</sup> Recordemos, además, que tres mujeres del mito –Pero, Leda y Laocoosa– no aparecen en el presente capítulo sino en el dedicado a las madres, pues su función así lo requiere.

---

<sup>26</sup> Sobre este concepto de personaje y su relación con el narrador *vid.* WELLEK-WARREN (1974: 262-4); PAGNINI (1978: 104-5); BOBES (1993: 144-165).

<sup>27</sup> La ejemplificación mítica es un fenómeno que ha recorrido la poesía de todos los tiempos. *Cf.* CRISTÓBAL (2003: 120).



## 1. Mujeres del mito con protagonismo propio

### 1.1. *Helena*

El personaje de Helena en la literatura griega responde al arquetipo<sup>28</sup> de la mujer que origina las desgracias del hombre que la ama. Tiene una capacidad asombrosa para enamorar a los varones hasta el punto de que los héroes rivalizan por su causa y es motivo de guerras y discordias. Es, ante todo, una mujer independiente y su autonomía se manifiesta desde el momento mismo de su nacimiento, ya que nace de un huevo<sup>29</sup> y no de una madre, abandonando radicalmente su carácter de mamífero corriente. En efecto, Helena ha de romper por sí misma un cascarón, lo cual le otorga cierta potestad sobre el cómo y cuándo de ese nacimiento. Del mismo modo, es la primera y la única mujer en el mundo griego a quien se le permite elegir marido, pues las demás debían seguir el precepto de Naumaquio transmitido por Estobeo (IV 23, 7): ἔστω σοι πόσις οὗτος, ὃν ἄν κρίνωσι τοκῆες (“Ten por marido al que juzguen tus padres”). Pero es que el caso de Helena es bien distinto al de las demás griegas: su extrema belleza le proporciona noventa y nueve pretendientes y la elección no es nada fácil. En esta tesitura, el ingenioso Odiseo aconseja al padre de la joven que lance una propuesta: que el elegido por ella sea apoyado por todos los demás. Acordado el asunto, es Helena –y no su padre– quien escoge a Menelao pero, puesto que en definitiva ha sido obligada a elegir, pronto va a mostrar su disconformidad. Así, su autonomía la lleva a ser también la primera que elija a quién amar y, en consecuencia, decide huir con Paris. Por tanto, este personaje del mito se alza como una mujer independiente con criterio propio en un mundo donde los hombres aún no están preparados para ello.

Tras estos acontecimientos previos conocidos por la literatura anterior, el *Id.* XVIII se encuadra ya en la celebración de la boda de Helena con “el menor de los hijos de Atreo”, es decir, con Menelao (v. 6). También la primera mención a Helena hace referencia

---

<sup>28</sup> Entendemos los arquetipos como “los dominantes del inconsciente colectivo”. Para más precisiones sobre esta definición *vid.* BARRIOS-BARRIOS-DURÁN (2001: 25).

<sup>29</sup> Cf. RUIZ DE ELVIRA (1974: 96-119) y DE MARTINO (2007: 5-45).

a su genealogía, pues consiste en un patronímico Τυνδαρίδα (v. 5).<sup>30</sup> Según el escoliasta redactor del argumento, el autor del *Id.* XVIII se habría inspirado en la *Helena* de Estesícoro, aunque esto no podemos saberlo a ciencia cierta.<sup>31</sup> Sin embargo, la imitación<sup>32</sup> de los epitalamios de Safo parece clara en varios lugares de la pieza. Así, como ya viera Kuiper (1921: 227-229), los vv. 20, 32-37, 16, 49, 38, 55, 12 y 37 del *Id.* XVIII poseen notables semejanzas con los *frs.* 113, 56, 112, 116, 108, 30, 104a y 16 L-P de Safo respectivamente. Legrand (1972<sup>7</sup>: 158) añade que los vv. 26 y 30 de Teócrito se inspiran en los *frs.* 104 y 105 L-P de Safo y que la imitación de Alcmán es probable –el v. 30 del *Id.* XVIII tendría un reflejo de los *frs.* 23 y 30 de Alcmán– e incluso, tal vez, la de Baquilides, pues el comienzo del idilio se asemeja al ditirambo 20 (=19) Snell-Maehler. Stern (1978: 30) observa además el paralelismo temático con el *fr.* 44 L-P de Safo donde, al igual que en el *Id.* XVIII, tampoco es necesario entender que fue realmente cantado en ninguna boda de su tiempo. Autores como Kuiper (1921: 226-7) sugieren, además, que bajo el escenario mítico de estas bodas el poeta se refiere, en realidad, a las de Ptolomeo II Filadelfo y Arsínoe, dado que el mito de Helena fue uno de los más favorecidos por los monarcas. Para su hipótesis, Kuiper se basa en el paralelismo entre la forma ξανθοκόμας Πτολεμαῖος del *Id.* XVII 103 y la forma ξανθότριχι Μενελάω del *Id.* XVIII 1, así como en la semejanza entre la imagen del *Id.* XVII 128 referida a Arsínoe y la del *Id.* XVIII 19 referida a Helena, lo cual se suma a lo explícito de la expresión del *Id.* XV 110 ἁ Βερενικεῖα θυγάτηρ, Ἑλένα εἰκυῖα. Lo cierto es que, según Heródoto (II 112), Helena recibía culto en Menfis en calidad de ξείνη Ἀφροδίτη<sup>33</sup> y también Plutarco (*Mor.* 857b) testimonia la veneración que los egipcios sentían por la pareja espartana, por lo que esta hipótesis no parece descabellada.

La joven Helena tendría en estos momentos unos dieciocho años, pues las espartanas se casaban a la edad de su ἄκμή, la considerada más saludable para la procreación según

<sup>30</sup> De manera directa o indirecta se alude a Helena catorce veces en este idilio. Para la distribución de cada una de las referencias en particular y su función sintáctica *vid.* MABEL (1993: 54-55).

<sup>31</sup> LUCCIONI (1997: 622-626), por ejemplo, defiende que los vv. 29-31 del *Id.* XVIII, así como el comienzo del *Elogio de Helena* de Gorgias con el que posee notables semejanzas, se habrían inspirado ambos de una fuente común, probablemente el autor de la *Palinodia*.

<sup>32</sup> DAGNINI (1986: 40-1 y 43) matiza, no obstante, que debe hablarse más bien de una reutilización del material sáfico que sirve como elemento organizador del contenido del poema. De hecho, el tema de Helena es uno de los preferidos de la poesía sáfica.

<sup>33</sup> La identificación de Helena con la diosa del amor es muy antigua. Así, por ejemplo, también de un huevo nace la diosa Atar Atah, la Afrodita de los sirios (Hyg., *Fab.* 197) y la concha de la cual nace Cipris puede asimilarse al huevo. *Vid.* DE MARTINO (2007: 6, n. 5).

testimonian Jenofonte (*Lac. Pol.* I, 6) y Plutarco (*Lyc.* XV 4).<sup>34</sup> Este último autor<sup>35</sup> describe el ritual de la boda que se dividía, al parecer, en dos momentos: la ὑρπαγή o ceremonia del rapto y el travestismo según el cual se le cortaba el pelo a la novia y se la vestía de hombre. No obstante, no tenemos ningún otro testimonio anterior a Plutarco de estas prácticas y se ha pensado<sup>36</sup> que podría tratarse de ritos de iniciación o de transición de la infancia a la madurez. Sea como fuere, Teócrito no presenta la celebración de la boda, sino que la acción del idilio se ubica al anochecer, cuando los recién desposados han entrado ya en la cámara nupcial.

La mayor parte del poema consiste en un epitalamio<sup>37</sup> entonado por las amigas de la novia, según era costumbre en las ceremonias griegas<sup>38</sup> de despedida y, en consecuencia, tanto la forma como el escenario se reconocían como formas arcaicas.<sup>39</sup> En él, la que inminentemente va a cambiar de vida, Helena, es todavía una παῖς que aún no ha abandonado el mundo de los juegos, hecho destacado por sus compañeras que regañan a Menelao:

εὔδειν μὰν σπεύδοντα καθ' ὥραν αὐτὸν ἐχρῆν τυ,  
παῖδα δ' ἔαν σὺν παισὶ φιλοστόργῳ παρὰ ματρί  
παίσδειν ἐς βαθὺν ὄρθρον, ἐπεὶ καὶ ἕνας καὶ ἐς ἁῶ  
κῆς ἔτος ἐξ ἔτεος, Μενέλαε, τεὰ νυὸς ἄδε.

“Pues si querías dormir pronto, debieras hacerlo solo, y dejar a la muchacha jugar con las muchachas a la vera de su madre amorosa hasta la última hora de la noche, que pasado mañana y al día siguiente y año tras año ella será tu desposada” (vv. 12-5).

En este pasaje, el detalle introducido por el infinitivo παῖσδειν evoca una nota de la infancia acorde con la tónica marcada por el verso precedente, donde las expresiones παῖδα, σὺν παισὶ o παρὰ ματρί aluden al mundo prematrimonial de la joven.

<sup>34</sup> En Atenas la ἄκμῃ se retrotraía hasta los catorce o dieciséis años, momento a partir del cual las muchachas debían casarse. *Vid.* MOSSE (1991: 142).

<sup>35</sup> *Plu., Lyc.* XV 4-5 y *Mor.* 245f.

<sup>36</sup> *Cf.* BRELICH (1969: 157-66); VIDAL-NAQUET (1991: 205-6); POMEROY (1987: 53).

<sup>37</sup> Como observa DOVER (1971: 230), elementos de este tipo de composiciones aparecen también en Safo, en las canciones de boda al final de la *Paz* y las *Aves* de Aristófanes y en los poemas LXI y LXII de Catulo. Dentro de la clasificación de los epitalamios, en el *Id.* XVIII se desarrolla lo que se denomina κατευναστικόν o canto de un coro frente a la alcoba nupcial en la noche de bodas. *Vid.* MABEL (1993: 51).

<sup>38</sup> En Atenas, cuando la pareja entraba en la cámara nupcial, la puerta estaba cerrada y protegida por uno de los amigos del marido (θυρωρός), pero los demás cantaban ruidosamente un himno y alborotaban para alejar, al parecer, a los malos espíritus. *Vid.* FLACELIÈRE (1996: 88).

<sup>39</sup> *Vid.* HUNTER (1996a: 149).

Ciertamente, no podemos olvidar que las novias de la Grecia Antigua ofrecían a la diosa Ártemis sus juguetes como señal de transición a la vida conyugal. En este sentido, la palabra empleada para designar a las niñas es *παῖδες*, que no guarda, en principio, relación alguna con la virginidad de las doncellas según estudiamos en el capítulo dedicado a ellas. Sin embargo, al hilo de este asunto, White (1979b: 108-11) ofrece una interesante alternativa para la interpretación de estos versos entendiendo que el infinitivo *παῖσδεν* es asindético y posee el sentido erótico de ‘hacer el amor’. Por tanto, un punto detrás de *ματρὶ* convierte los vv. 14-5 en “hacer el amor hasta la última hora de la noche, que pasado mañana y al día siguiente y año tras año ella será tu desposada”, lo cual se halla en armonía con la idea tradicional de que la consumación del matrimonio duraba toda la noche.<sup>40</sup> Lo más probable es que Teócrito, consciente de la ambigüedad, dejara abierta la puerta para ambas soluciones.

La intencionada imprecisión se suma a la ironía también en el v. 5 donde Helena es “la encantadora Tindáride” (*Τυνδαρίδα ... τὰν ἀγαπατάν*),<sup>41</sup> dado que Helena no es ni encantadora –al menos para Menelao, aunque sí “querida” por todos– ni Tindáride, pues su verdadero progenitor era Zeus quien se unió secretamente a Leda, esposa de su padre putativo Tindáreo. A ello hace brevemente alusión el poeta primero de modo indirecto y luego de una forma plenamente explícita:

μῶνος ἐν ἡμιθέοις Κρονίδαν Δία πενθερόν ἐξεῖς.  
Ζανός τοι θυγάτηρ ὑπὸ τὰν μίαν ἵκετο χλαῖναν

“Sólo entre los semidioses tendrás por suegro a Zeus Cronida. De Zeus es hija la que ha venido a acostarse bajo tu misma manta” (vv. 18-19).

En efecto, según acabamos de ver, Menelao fue el único que consiguió, entre todos los pretendientes, la mano de Helena, tras haber sido elegido por la joven entre una larga lista de varones de los cuales tenemos noticia gracias a Hesíodo (*frs.* 196-204 M-W) y Apolodoro (III 10, 8) fundamentalmente. Estos versos evocan, además, los de Homero (*Od.* IV 569) donde Proteo anuncia un futuro feliz a Menelao gracias al hecho de ser esposo de Helena y yerno de Zeus, asunto recordado también en el *Id.* XVIII 49 cuando las muchachas se despiden con su canto de los novios: *χαίροις, εὐπένθερε γαμβρέ*

<sup>40</sup> Cf. MONTES CALA (1999a: 320) quien anota, además, que bajo la remisa actitud de Menelao subyace una referencia a la costumbre espartana recogida por Plutarco (*Lyc.* XV 5-9) de reunirse con la novia sólo durante un rato la noche de bodas para luego dormir con los demás jóvenes.

<sup>41</sup> El mismo calificativo reciben Adonis en el *Id.* XV 149 y Ptolomeo II en el *Id.* XVII 64.

(“¡Salve, yerno de buen suegro!”). Llama la atención la fórmula ἐν ἡμιθέοις (v. 18) que, según ha observado Montes Cala (1999a: 323), parece contraponer la condición semidivina del héroe<sup>42</sup> frente a la plenamente divina de Helena y Zeus. Sin embargo, la naturaleza celeste de Menelao se halla bien lejos en su árbol genealógico, pues es hijo de Atreo, rey de Micenas, y de la cretense Aérope, de acuerdo con la versión más difundida, o bien, es hijo de Clístenes, un hijo de Atreo. Por tanto, su remota ascendencia divina le viene porque Atreo es hijo de Pélope, Pélope de Tántalo y éste de Zeus y Pluto, hija a su vez de Crono. Pero la denominación de semidiós acostumbra a designar a los hijos de una deidad con un o una mortal y no a aquéllos que tienen a un dios por lejano antepasado. Tal vez por este motivo, Griffiths (1979: 72) haya querido ver en esta forma una tercera categoría especial entre los ἁθάνατοι y los ἄνδρες, aunque no acierta a descifrar a quienes abarcaría. Gow (1992b<sup>7</sup>: 353), por su parte, ataja el problema entendiendo que, en realidad, se trata de un sinónimo de ἥρωσι, aunque no debemos obviar el *Id.* XVII 5 donde se aclara la distinción (ἥρωες, τοὶ πρόσθεν ἀφ’ ἡμιθέων ἐγένοντο, “los héroes de antaño, hijos de semidioses”). Una aportación interesante es la de Griffiths (1979: 86) que observa cómo las denominaciones de Helena y Menelao varían en función de quien sea el narrador. Así, cuando el narrador es el poeta, Helena es Tindáride (v. 5), pero cuando son las espartanas, entonces se convierte en “hija de Zeus” (v. 19), de la misma manera que a sus ojos Menelao se convierte en “semidiós” (v. 18).<sup>43</sup> De otro lado, resulta evidente que la referencia a Menelao como εὐπένθερε (v. 49) se debe a que no puede decirse de él que sea εὐγαμος. Y es que Teócrito es un experto en el arte la ironía críptica como lo muestra, por ejemplo, el v. 21 (ἦ μέγα κά τι τέκοιτ’, εἰ ματέρι<sup>44</sup> τίκτοι ὁμοῖον, “Grande será el hijo que tenga, si lo tiene parecido a su madre”) donde la grandeza puede ser entendida de muchas formas. Para Kuiper (1921: 227) este verso indica un momento en el que la pareja de monarcas con quienes Teócrito identifica a Helena y Menelao aún no tiene

<sup>42</sup> Cf. GARCÍA GUAL (1981: 12 y 1987: 13); MONTES CALA (2000: 167 y ss.) y RUIZ DE ELVIRA (2001a: 319-320).

<sup>43</sup> Idéntica función tiene el cambio de los patronímicos del *Id.* XXII donde los Dioscuros son “hijos de Zeus” (vv. 1, 95, 115 y 137) pero “Tindáridas” (vv. 202, 212 y 216) tras su innoble comportamiento.

<sup>44</sup> Los papiros contienen la forma ματέρι, pero los códigos μητέρι. Resulta interesante en este asunto la observación de MOLINOS (1990: 35) según la cual los papiros de los siglos I y II escriben con regularidad la α larga dórica, en contraste con los papiros posteriores y con la tradición medieval que prefieren la η jónico-ática. De esta forma, además del caso que nos ocupa del *Id.* XVIII 21 (ματέρι / μητέρι), son muy ilustrativos otros dos ejemplos en los que la α larga de los papiros se opone a la η unánime de los códigos medievales, a saber, los *Idd.* IV 8 (βίαν / βίην) y VII 14 (ἀγνοίησεν / ἡγνοίεσεν). Este hallazgo testimonia que todos los códigos pueden coincidir en un mismo error, pues es verosímil que Teócrito añada un tinte dórico homerizante a sus composiciones y no hay motivo para pensar que el poeta haya utilizado la η jónica en el pasaje en cuestión.

descendencia<sup>45</sup> y presupone, por tanto, la anterioridad del *Id.* XVIII respecto del *Id.* XVII porque encierra la esperanza de nueva prole. Con todo, no falta quien, como Hunter (1996a: 160) opina que ὁμοῖον hace referencia a la clase gobernante y el significado, por tanto, expresa el deseo de que el hijo pertenezca a la aristocracia espartana. Ante la división de opiniones nos invade la perplejidad, pues es también posible que el poeta, añadiendo un cierto matiz cómico, quiera decir ni más ni menos que la protagonista está gorda –o que es muy grande– y esto no sería extraño teniendo en cuenta que un sentido semejante se ha sugerido<sup>46</sup> para la expresión del v. 4 referida a las doncellas: μέγα χρῆμα Λακαινᾶν.

Unos versos después, el poeta arremete nuevamente en clave de humor contra Helena en el canto de las συνομάλικες: τᾶν οὐδ' ἄτις ἄμωμος ἐπεὶ χ' Ἑλένα παρισωθῇ (“entre todas, ninguna hay impecable cuando se la compara con Helena”, v. 25). El siracusano gusta de jugar, en nuestra opinión, con la ambigüedad de ciertas frases que pueden ser tomadas ya como un elogio de Helena, ya como todo lo contrario si entendemos que subyace una pincelada burlona en la descripción. Este es también el caso de la expresión del v. 20: οἷα Ἀχαιιάδων γαῖαν πατεῖ οὐδεμί' ἄλλα (“como ella no pisa la tierra aquea alguna”), por ejemplo, donde el sentido puede hallarse, bien en la conocida corpulencia de las espartanas, bien en la consabida “virtud” de Helena que la hace inigualable a ninguna otra mujer griega habida jamás sobre la faz de la tierra. El poeta hace nuevamente hincapié en la singularidad de Helena cuando establece un paralelismo entre ella y sus compañeras, por una parte, y la Aurora frente a la Noche, por otra, o incluso la Primavera frente al Invierno:

ὦδε καὶ ἡ χρυσέα Ἑλένα διαφαίνεται ἐν ἁμῖν.  
 πιεῖρα μεγάλα ἅτ' ἀνέδραμε κόσμος ἀρούρα  
 ἢ κάπῳ κυπάρισσος, ἢ ἄρματι Θεσσαλὸς ἵππος,  
 ὦδε καὶ ἡ ῥοδόχρως Ἑλένα Λακεδαίμονι κόσμος·  
 οὐδέ τις ἐκ ταλάρῳ πανίσδετα ἔργα τοιαῦτα,  
 οὐδ' ἐνὶ δαιδαλέῳ πυκινώτερον ἄτριον ἰστῷ  
 κερκίδι συμπλέξασα μακρῶν ἔταμ' ἐκ κελεόντων.  
 οὐ μὰν οὐδὲ λύραν τις ἐπίσταται ὦδε κροτῆσαι

<sup>45</sup> Helena sólo tuvo dos hijos atestiguados por la tradición antigua, Hermíone y Nicéstrato. *Vid.* Hes., *fr.* 175 M-W.

<sup>46</sup> *Vid.* GARCÍA-MOLINOS (1986: 175, n. 3).

Ἄρτεμιν ἀείδοισα καὶ ἐβρύστερνον Ἀθάναν  
ὥς Ἑλένα, τᾶς πάντες ἐπ' ὄμμασιν ἱμεροὶ ἐντί.

“de igual forma la dorada Helena lucía entre nosotras. Cual gran ciprés enhiesto engalana el fértil labrantío y el jardín, o el caballo tesalio el carro de combate, así engalana a Lacedemonia la rosada Helena. Ninguna del canastillo de labores devana hilos iguales, ni con la lanzadera en telar bien labrado entreteje los hilos y corta de los altos montantes trama tan apretada; ninguna tampoco sabe pulsar así la lira cantando a Ártemis y a Atenea, la diosa de ancho pecho, cual Helena, en cuyos ojos moran todas las seducciones” (vv. 28-37).

Hasta ahora no se había mencionado el nombre de Helena como sujeto de una oración independiente, según señala Mabel (1993: 55), sino que las referencias a ella revelaban preferentemente sus vínculos familiares: Τινδαρίδα (v. 5), παῖδα (v. 13), ματέρι (v. 21), θυγάτηρ (v. 19). Debemos hacer notar al hilo de estos versos cómo las comparaciones encomiásticas referidas al mundo de la naturaleza, ya sean motivos animales o vegetales, son un *τόπος* en los epitalamios. Prestemos atención, en primer lugar a los epítetos de color que acompañan a la protagonista. Helena es χρυσέα ('dorada', v. 28) y ροδόχρως ('del color de la rosa', v. 31) en dos versos de un paralelismo ideal,<sup>47</sup> como también lo es Afrodita, y con ello se introduce la estrecha relación que va a tener esta diosa en el destino de la joven en una nota no exenta de intencionalidad.<sup>48</sup> En relación con estos versos, Effe (1978: 48-77) estudia la ironía que caracteriza todo el símil, pues es evidentemente burlona la afirmación de que no hay mejor gala para una ciudad que una mujer que deshonra a su marido. De hecho, inmediatamente después se acumulan una serie de comparaciones que inciden sutilmente en la idea de la fatalidad intrínseca a su persona. En primer lugar, Helena es comparada con un gran ciprés, árbol relacionado también en el orfismo –junto a la fuente del olvido–<sup>49</sup> con la muerte. A continuación, se la equipara con un caballo tesalio que tira un carro de combate (v. 30). Este símil aplicado a la juventud espartana constituye un *τόπος* literario<sup>50</sup> frecuente en los epitalamios y hay quien<sup>51</sup> ha querido ver en él una evocación de la arcaica vida “eupátrida” espartana, pues la cría de caballos ocupaba un lugar especial en el mundo laonio. No obstante, pensamos que lo

<sup>47</sup> Vid. RIBBECK (1862: 577).

<sup>48</sup> DAGNINI (1986: 44) observó también esta identificación entre Helena y Afrodita y la puso en relación con su fuente, el *fr.* 96 L-P de Safo.

<sup>49</sup> En varias laminillas órficas se describe el ciprés “brillante” o “blanco” que el iniciado debe evitar a su llegada al Hades. Vid. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (2005: 114). Sobre la fuente de Lete, *vid. ibidem* (2005: 445).

<sup>50</sup> Cf. Alc., *fr.* I 45-51 o Ar., *Lys.* 1302-21.

<sup>51</sup> Vid. HUNTER (1996a: 159).

verdaderamente relevante es la alusión, clarísima, al campo semántico de la guerra implícita en la comparación. Es más, justo después de recrear un ambiente bélico, no cabe duda de la doble intención del poeta al afirmar que Helena es la mejor de las hilanderas, imagen vinculada a la fatalidad del destino humano. Ciertamente es que, como ha visto Hunter (1996a: 161), los vv. 32-4 dejan claro que Teócrito evoca un mundo anterior a Licurgo, pues tanto Platón (*Lg.* VII 806a) como Jenofonte (*Lac.* I, 3-4) afirman que las mujeres espartanas no tejían ellas mismas, sino que dejaban esta tarea a las esclavas. Pero lo importante radica en el paralelismo entre las labores de la joven y la función característica de las Moiras: Helena devana hilos como Cloto, los entreteje como Láquesis y corta el hilo de la trama –¡apretadísima, cómo no!– al igual que Átropo. Según esto, la metáfora se extiende al destino que habrán de sufrir tanto griegos como troyanos por culpa de la bella Helena y así queda subsumida en una sola mortal la función de tres divinidades de la mitología griega. Esta alusión no pasaría inadvertida a ningún lector atento y conocedor de la saga troyana. Finalmente, a modo de priamel quedaría resuelto el enigma en el v. 37 con la afirmación de que en sus ojos moran todas las seducciones.<sup>52</sup> Sutilmente menciona el poeta a Atenea, diosa de las hilanderas, pero también de la guerra –magnífica conjunción– y a Ártemis, diosa cazadora de Esparta, deidades ambas virginales que trajeron la perdición de cuantos se les acercaron. Aunque en la tradición Helena tenía algunas afinidades con Ártemis, es probable que su mención aquí se deba a que Arsínoe estaba asimilada a esta diosa en el culto delio y no se trate sino de una sutil referencia a la reina, como sugiere Griffiths (1979: 88). En cuanto a su habilidad con la lira, ausente en la tradición, este autor opina que se debe más bien a la necesidad de Teócrito de alabar a un protector de la poesía, el esposo de Arsínoe-Helena, aunque no le pasa inadvertida la paradoja que supone la identificación de los monarcas con la catastrófica pareja de Helena y Menelao. Por último, hay que señalar con Wakker (1996: 257-8) que la partícula *μᾶν* ('verdaderamente') en la conclusión del pasaje de la alabanza a Helena (vv. 35-7) es muy apropiada en enumeraciones como marca de que el hablante espera la sorpresa o incredulidad del oyente y, por este motivo, a fin de anticipar esta posible reacción de desconfianza, se pone énfasis en la veracidad de lo que se dice con *μᾶν*. Se manifiesta nuevamente en este pasaje el ingenio de Teócrito al presentar a Helena adorando a las diosas virginales –pese a albergar en sus ojos todas las seducciones– mediante una partícula que precisamente lo pone en evidencia.

<sup>52</sup> Sobre la evocación de la futura infidelidad de la heroína en este verso *vid.* KONSTANT (1979: 234). DAGNINI (1986: 43-4) observa aquí ecos de Safo (*fr.* 151 L-P).



También Stern (1978: 32) estudia la ironía trágica que subyace especialmente en estos versos del *Id.* XVIII y observa, además, cómo el v. 37 divide el poema en dos mitades que presentan motivos similares. En la primera, Helena aparece como mortal y se habla de ella en tercera persona; en la segunda, se considera su naturaleza divina y se le dirigen vocativos y verbos en segunda persona. Entre ambas partes pueden hallarse referencias internas: si en la primera parte Helena es comparada con un ciprés, en la segunda se convierte en la divinidad de un árbol; si en el v. 4 las συνομάλικες habían sido descritas como δώδεκα ταὶ πρᾶται πόλιος, en los vv. 43 y 45 se han convertido, significativamente, en las πρᾶται fundadoras del culto a Helena.

Seguidamente, continúan los elogios a Helena:

ὦ καλὰ, ὦ χαρίεσσα κόρα, τὸ μὲν οἰκέτις ἤδη.

“Hermosa joven, muchacha encantadora, tú eres ya ama de casa” (v. 38).

Resulta evidente, sin embargo, que la expresión de semejantes cualidades en un personaje como el que nos ocupa es más bien fruto de la ironía. En primer lugar, Helena es καλὰ (‘hermosa’) y χαρίεσσα (‘encantadora’), de forma que, a primera vista, parece el poeta estar cantando las virtudes de la joven. No obstante, si dirigimos una mirada panorámica a los idilios para dilucidar en qué contextos aparece el adjetivo χαρίεσσα, observamos que se aplica, excepto en el caso del *Id.* III 45, a jóvenes que no corresponden al amor de sus amantes (Amarilis en los *Idd.* III 6 y IV 38; Bombica en el *Id.* X 26, 36; Galatea en el *Id.* XI 30; Cinisca en el *Id.* XIV 8). El sustantivo κόρα, por su parte, designa a una joven casadera también en el *Id.* XXII 138, 159, 179, aunque puede aparecer referido a otra clase de mujeres, según observamos en el capítulo correspondiente a esta denominación.<sup>53</sup> De cualquier modo, aquí es claro que con este sustantivo se pretende incidir en el cambio de estatus de la joven –de doncella a mujer casada–, idea apoyada por el adverbio ἤδη que marca la transición. A ello se une otra pincelada cómica concentrada en el sustantivo femenino οἰκέτις, porque es posible imaginar a Helena de muchas formas pero no como ama de casa.<sup>54</sup> En efecto, Helena no será doméstica de ninguna de las maneras, dado que precisamente abandonará su hogar para seguir al joven Paris y habitará una tierra que no le pertenece.

<sup>53</sup> En efecto, esta forma se relaciona también con las pretendientes desdeñadas (*Idd.* I 82; VIII 72 y XI 77), con las mujeres desdeñosas (*Id.* XI 25 y 30) e incluso con una virgen (*Id.* XXVII 7, 15, 52, 66).

<sup>54</sup> Pese a los intentos homéricos de demostrar que, en circunstancias normales, Helena es una buena esposa. *Vid.* SUÁREZ DE LA TORRE (2007b: 57).

En los últimos versos del poema, las muchachas se despiden no sin antes mencionar un rito que, al parecer, se estableció en torno a la persona de Helena:

πρῶταί τοι στέφανον λωτῶ χαμαὶ ἀύξομένοιο  
 πλέξασαι σκιερὰν καταθήσομεν ἐς πλατάνιστον·  
 πρῶται δ' ἀργυρέας ἐξ ὄλπιδος ὑγρὸν ἄλειφαρ  
 λαζύμεναι σταξεῦμες ὑπὸ σκιερὰν πλατάνιστον·  
 γράμματα δ' ἐν φλοιῷ γεγράψεται, ὥς παριῶν τις  
 ἀννείμῃ Δωριστί· σέβευ μ'· Ἑλένας φυτὸν εἶμι'.

“Seremos las primeras en tejer para ti una guirnalda de trébol, y la pondremos en un plátano frondoso; seremos las primeras en tomar suave aceite de la alcuza de plata y en verterlo bajo el frondoso plátano. Y en su corteza habrá grabada una inscripción para que cualquiera que pase junto a él lea a la doria: “Venérame, soy el árbol de Helena” (vv. 43-8).

La dedicatoria de un árbol mediante una inscripción en su corteza no aparece en ningún otro lugar a no ser en contextos amorosos como en Calímaco (*fr.* 73) o A.P. IX 341 y XII 130. Es posible que se mezclen aquí varios ritos laconios y, en cualquier caso, parecen más adecuadas estas prácticas para la divinidad de la vegetación que fue, en un principio, Helena.<sup>55</sup> En efecto, West (1975: 13) recuerda que Helena era originariamente una diosa del sol y de la fertilidad y que su rapto, como el de Perséfone, marcaba la llegada del invierno. A partir de este hecho, se interpretó<sup>56</sup> el *Id.* XVIII como un festival de primavera que indicaba la llegada del verano. Observó, además, que estos festivales a menudo presuponen la decoración o adoración de árboles u objetos similares, lo cual se adecua al contexto del poema. Si esta hipótesis es correcta y en vista del resto de la composición, es razonable admitir que este rito tenga que ver con las tradiciones espartanas y que el momento en que transcurre la acción sea el final de la primavera, pues así lo sugieren también los restantes detalles florales del poema. En esta misma línea se halla White (1979b: 113-6) al interpretar ἥρι del v. 39 como “en la primavera” y no como “por la mañana”, según lo había hecho Gow (1992b<sup>7</sup>: 358). Además, añade Hunter (1996a: 161) que la imagen de las compañeras de Helena “cual corderas lechales que añoran las mamas de la oveja parida” (ἄρνες γειναμένας ὄϊος μαστὸν ποθέοισαι, v. 42) se ajusta a Helena en calidad de diosa nutricia y sugiere que pronto dejará de jugar con sus amigas

<sup>55</sup> Vid. STERN (1978: 36); WHITE (1979b: 113); MABEL (1993: 56); DEVEREUX (1982: 39); *Der Kleine Pauly* (s.v. Helene).

<sup>56</sup> Vid. HUNTER (1996a: 160).

para tener ella misma hijos a los que cuidar. Según este autor, paralelamente, la boda de Helena recuerda al coro su propio inminente rito de transición: los corderos –es decir, ellas– están separados de sus madres porque están creciendo. Sin embargo, Stern (1978: 35) interpreta de modo distinto estos versos: Helena ya no es *prima inter pares*, sino que se ha convertido en una madre nutricia de su rebaño.

En realidad, aunque nada nos es dado conocer de un culto arbóreo de Helena en Esparta, Montes Cala (1999a: 324) –como también Legrand (1972<sup>7</sup>: 158 y 162, n. 2)– señala que su existencia podría ser plausible a partir de varios textos de Pausanias. En efecto, en III 14, 8 el periegeta menciona un lugar en Esparta, llamado Πλατανιστᾶς, poblado de frondosos plátanos donde los jóvenes se ejercitaban para la lucha y en III 15 dice que en sus alrededores había un templo de Helena. Además, en III 19, 10 alude a un templo dedicado a Helena Δενδρῆτις en Rodas establecido para expiar la culpa de Polixo, que había matado y colgado a Helena de un árbol en venganza por la pérdida de su esposo Tlepólemo, caído en la guerra de Troya, y en VIII 23, 4 habla de un gran plátano en Arcadia plantado por Menelao. Si esto es así, resultaría que Teócrito estaría aunando aquí, en forma de αἰτίον, varias versiones en torno a la mítica figura de la bella Tindáride.<sup>57</sup> Este sincretismo, acorde con la moda imperante entre los poetas alejandrinos, estaría atestiguando, además, el fenómeno según el cual los griegos pasaron del mito a la práctica ritual. Observamos, además, que la mención del λωτῶ (v. 43) responde a la intención de recrear la dualidad de Helena que representa la frontera entre la vida y la muerte. En efecto, esta planta era común en Esparta y se hallaba vinculada al mundo subterráneo.<sup>58</sup> Por tanto, su presencia junto al derramamiento de aceite, habitual en ciertos rituales fúnebres, evocaba sin duda los ritos relacionados con la regeneración de la vida en los que son elementos fundamentales la vegetación y la fertilidad.

Finalmente, resulta de sumo interés el adverbio Δωριστί ('a la moda doria') del v. 48 que los autores modernos<sup>59</sup> vinculan, no a la existencia de una inscripción grabada en la corteza de un árbol, sino más bien a la invitación a rendir culto a este árbol, es decir, la elevación de un árbol a la dignidad de un objeto sagrado. En cualquier caso, el adverbio indica el modo y se refiere, ya al dialecto de la inscripción –como dice el escolio–, ya al culto. Ahora bien, dado que el texto de la inscripción no se diferencia en el dialecto del resto del poema, lo más probable es que Teócrito se refiera a algún aspecto del ritual que

<sup>57</sup> KAIBEL (1892: 258) fue el primero que postuló el propósito etiológico del *Id.* XVIII que se habría inspirado, además, en un himeneo que Estesícoro incluiría en su *Helena*.

<sup>58</sup> *Vid.* MABEL (1993: 57-8).

<sup>59</sup> *Cf.* GOW (1992b<sup>7</sup>: 359); LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 162, n. 3).

pueda considerarse propiamente dorio. A modo de conclusión, las jóvenes se despiden con una forma típica ya consagrada por Safo (*frs.* 116 y 117 L-P) donde la novia recibe la denominación de νύμφα: Χαίροις, ὦ νύμφα (“¡Salve, oh novia!”, v. 49).

Existen otras dos menciones a este personaje, una en el *Id.* XXII 216 y otra en el *Id.* XXVII 1, que tratamos en el apartado siguiente reservado a las mujeres del mito sin protagonismo propio.

## 1.2. Alcmena

El nombre de Alcmena aparece en siete ocasiones en la obra teocritea (*Idd.* XIII 20; XXIV 2, 22, 34, 60, 66, 78) constituyendo siempre la primera palabra del verso. Cuando su función es estrictamente maternal la incluimos en el capítulo de las madres, de modo que aquí nos limitamos a comentar los restantes aspectos de este personaje que allí no tienen cabida.

Alcmena era hija de Anaxo y ElectrIÓN y nieta de Perseo y Andrómeda por parte de su padre. Fue, al parecer, la última de las mujeres mortales a las que Zeus se unió. La estratagema mediante la cual el dios de dioses y hombres consiguió el amor de la virtuosa esposa de AnfitrIÓN es bien conocida: Zeus, disfrazado de AnfitrIÓN, visitó a la joven una noche antes de que llegara su verdadero marido de una expedición guerrera. Fruto de este encuentro fraudulento nació Heracles y de ahí la expresión de Teócrito en el *Id.* XXIV 2 – sin más aclaraciones dado que el mito era suficientemente famoso– de que Ificles era una noche más joven que su hermano (νυκτὶ νεώτερον Ἴφικλῆα). Así pues, el gran protagonismo de esta mujer mortal en la mitología se debe, sin duda, a su insigne desgracia, es decir, al hecho de haber sido amada por Zeus y ser, en consecuencia, la madre de Alceo –nombre derivado de ἀλκή (‘fuerza’), quien luego pasaría a ser llamado Heracles en honor a la diosa que le impuso los doce trabajos. Por este motivo, no es extraño encontrar la mención de Alcmena junto a su hijo, como sucede en esta perífrasis que designa en el *Id.* XIII al propio Heracles:

ἴκετο χὼ ταλαεργὸς ἀνὴρ ἐς ἀφνειὸν Ἴωλκόν,  
 Ἄλκμῆνας υἱὸς Μιδεάτιδος ἡρώϊνας,  
 σὺν δ’ αὐτῷ κατέβαινεν Ὕλας εὐδρον ἐς Ἀργώ,

“Llegó también a la opulenta Yolco el hombre de los penosos trabajos, el hijo de Alcmena, heroína de Midea, y con él se dirigió Hilas a la bien fundada Argo” (vv. 19-21).

Esta alusión se halla en consonancia con el gusto por la genealogía característico de la época helenística. Es cierto que de forma habitual se menciona el ascendente paterno pero, en este caso, al ser Heracles descendiente de Zeus, aunque hijo putativo de Anfitrión, se aporta únicamente su ascendencia segura que es la materna. Esta circunstancia sugiere lo siguiente: como aquí se trata un aspecto humano del héroe, es lógico que se aluda tan sólo a su origen mortal, a diferencia de otros versos en los que, cuando quiere destacarse su noble linaje con el fin de resaltar su carácter heroico, se mienta su ascendencia divina. En consecuencia, para hacerlo más humano y susceptible de caer con facilidad presa de sus pasiones, ha preferido Teócrito traer a colación exclusivamente su origen mortal. Por otra parte, en la línea de las preferencias genealógicas y de las modas alejandrinas, debemos situar la caracterización de Alcmena como Μιδεάτιδος ἡρώϊνα (“heroína de Midea”).<sup>60</sup> En efecto, no se conoce a esta mujer ni por ser heroína ni por ser de Midea, sino de Tirinto, y hemos de rebuscar en la tradición mitográfica para hallar el origen de semejante alusión. Encontramos así que el padre de Alcmena, Electrión, era considerado en ocasiones<sup>61</sup> rey de Midea, ciudad situada en la Argólida, y a esta versión alude también el *Id.* XXIV 1 donde Alcmena es ἡ Μιδεάτις (“la de Midea”). Sin embargo, en el *Id.* XIII que tiene como tema principal un amor homosexual masculino, adquieren muy poca relevancia los personajes femeninos y, así, el nombre de Alcmena no aparece sino en la perífrasis que acabamos de ver. En realidad, sólo en el *Id.* XXIV se destaca de un modo especial su persona. Es más, pese a que el poema lleva por título Ἡρακλῆσκος, podemos afirmar, tras una primerísima lectura, que el personaje verdaderamente protagonista no es Heracles sino su madre, de tal forma que las hazañas del pequeño sirven a modo de hilo conductor para formar el tejido estructural de un contenido más profundo y pleno de sentimientos. Así pues, en los primeros versos del *Id.* XXIV, analizados con más detalle en el capítulo de las madres antes reseñado, Alcmena realiza las tareas propias de la mujer en casa –bañar a los niños, amamantarlos y acostarlos–, acciones todas ellas teñidas de maternal ternura que sitúan la trama al anochecer, sin necesidad de mención expresa. A continuación, en el

<sup>60</sup> No es raro que los nombres de héroes y heroínas aparezcan acompañados de un étnico, pero las formas en –ατις (-ητις) son menos habituales en la épica que los en –ίς. *Vid.* WHITE (1979d: 7-8).

<sup>61</sup> *Cf.* Pind., *Ol.* VII 29 y Paus., II 25, 9.

silencio de la noche Alcmena se despierta cuando las serpientes se hallan en la habitación de los niños y avisa a su esposo:

Ἄλκμήνα δ' ἄκουσε βοᾶς καὶ ἐπέγρετο πρᾶτα·  
 ἄνσταθ', Ἀμφιτρύων· ἐμὲ γὰρ δέος ἴσχει ὀκνηρόν·  
 ἄνστα, μηδὲ πόδεσσι τεοῖς ὑπὸ σάνδαλα θείης.  
 οὐκ αἴεις, παίδων ὁ νεώτερος ὅσσον αὐτεῖ;  
 ἦ οὐ νοέεις ὅτι νυκτὸς ἄωρί που, οἱ δέ τε τοῖχοι  
 πάντες ἀριφραδέες καθαρᾶς ἄπερ ἡριγενείας;  
 ἔστι τί μοι κατὰ δῶμα νεώτερον, ἔστι, φίλ' ἀνδρῶν'.

“Oyó Alcmena el grito y despertó primero. “Levántate, Anfitríon, que a mí me paraliza el miedo; levántate, no te pongas las sandalias. ¿No has oído qué grito ha dado el niño más pequeño? ¿No ves que deben ser las tantas de la noche, y todas las paredes resplandecen sin que haya llegado la clara mañana? Algo raro ocurre en casa, algo ocurre, esposo querido” (vv. 34-40).

En primer lugar, observamos en este pasaje a una mujer del mito inmersa en una escena cotidiana descrita con minucioso detalle. Así, la madre se despierta primero, como sucede las más de las veces en la vida cotidiana. En efecto, la mujer es generalmente, por instinto, más susceptible a la nocturna llamada del hijo. Pero no es ésta la única nota de realismo: Alcmena tiene miedo y refleja a la perfección el comportamiento de la mujer que tiende a escudarse en su marido, aunque de nada le sirva. Inmediatamente después, comienza a dar con imperativa insistencia –aunque no sin la *variatio* típicamente helenística– órdenes a su compañero: ἄνσταθ'... ἄνστα (“levántate...levántate”).<sup>62</sup> Acto seguido emplea un cierto tono de reproche: οὐκ αἴεις (“¿Es que no oyes?”), οὐ νοέεις (“¿No ves?”). En cuanto a la exhortación de no ponerse las sandalias, Gutzwiller (1981: 17) ha observado oportunamente que Alcmena conoce el procedimiento habitual de los héroes homéricos y se cuida de que su marido no pierda tiempo en seguir los pasos de la rutina. La agitación de Alcmena se percibe gracias al estilo narrativo: Teócrito pasa del estilo indirecto al directo sin verbo introductor a partir del v. 35. Con todo, Teócrito difiere de la versión ofrecida por Píndaro (*N.* I 48 y ss.) donde es Alcmena la que salta de la cama

<sup>62</sup> FANTUZZI-HUNTER (2002: 277) ven en la repetición del imperativo ἄνσταθ' que a Alcmena le cuesta un esfuerzo despertar a Anfitríon y comparan esta escena de lecho con la de Alcínoo y Arete en el libro IV de las *Argonáuticas* de Apolonio. En nuestra opinión, no es improbable que se trate de un eco antitético a la anáfora de los vv. 7-8: εὔδεν' ... εὔδεν' (“Dormid ... dormid”).

sin peplo y sin calzado mientras Anfitrión llega más tarde, una vez que todo ha terminado. Añade el siracusano, cómo no, el asunto de la intuición y el empeño femenino: ἔστι τί μοι κατὰ δῶμα νεώτερον, ἔστι (“Algo raro ocurre en casa, algo ocurre”). Al final, se introduce un toque de ternura después de las órdenes y Alcmena –en tono más dulce, pues lo llama φίλ’ ἀνδρῶν– viene a persuadir de manera definitiva a Anfitrión consiguiendo hacerle reaccionar: ὁ δ’ ἐξ εὐνᾶς ἀλόχῳ κατέβαινε πιθήσας (“él saltó del lecho obedeciendo a su mujer”, v. 41). Notemos que el esposo es φίλος (‘querido’) –como también sus hijos son φίλα τέκνα en el v. 22–, luego Alcmena representa el prototipo de esposa y madre amantísima de su familia y de su hogar.

Como también en otros poemas teocriteos, la mujer se halla vinculada, de modo especial y desde luego más que el hombre, al mundo de la magia y la superstición.<sup>63</sup> Aquí, como el tema es propio de la tradición, este detalle del mundo helenístico encuentra su equivalente en el arte oracular de forma que el número tres, una de las cifras mágicas por excelencia, marca el vínculo sincrético entre la época mítica y la helenística. Así pues, es Alcmena y no su marido quien ordena llamar a Tiresias para la interpretación del suceso, adivino que, en la versión de Píndaro (*N.* I 60), era su vecino:

Ὅρνιχες τρίτον ἄρτι τὸν ἔσχατον ὄρθρον ᾄειδον,  
 Τειρεσίαν τόκα μάντιν ἀλαθέα πάντα λέγοντα  
 Ἄλκμήνα καλέσασα χρέος κατέλεξε νεοχμόν,  
 καὶ νιν ὑποκρίνεσθαι ὅπως τελέεσθαι ἔμελλεν  
 ἠνώγει· ‘μηδ’ εἴ τι θεοὶ νοέοντι πονηρόν,  
 αἰδόμενός με κρύπτε· καὶ ὧς οὐκ ἔστιν ἀλύξαι  
 ἀνθρώποις ὃ τι Μοῖρα κατὰ κλωστήρος ἐπείγει.  
 μάντι Εὐηρείδα, μάλα τοι φρονέοντα διδάσκω’.  
 τόσσ’ ἔλεγεν βασίλεια·

“Anunciaba el tercer canto del gallo los primeros albores, cuando Alcmena mandó llamar a Tiresias, el adivino que siempre decía la verdad, le refirió cabalmente el extraño suceso, y le pidió que interpretase qué significaba aquello. ‘Aun cuando los dioses proyecten desgracia,

<sup>63</sup> Y lo mismo sucede en el plano divino. Así, de las tres esferas más importantes de la actuación mágica propuestas por CALVO (1998b: 43), a saber, la terapéutica, la mántica y la de sometimiento (que contiene la destructiva y la erótica), las Musas se dedican a la primera y Afrodita junto con Ártemis-Hécate-Selene a la de sometimiento. Tal vez las Cárites se dediquen a la profética, aunque este campo pertenece a la tradicional figura del adivino ciego como Tiresias en el *Id.* XXIV. En Homero la magia se vincula a momentos de anagnórisis.

nada me ocultes por respeto, que, de todos modos, no pueden los hombres eludir lo que apresura la Moira con su hilado. Mas siendo tú tan sabio, Everida, te estoy dando lecciones'. Tal dijo la reina" (vv. 64-72).

De hecho, Anfitríon se va tranquilamente a la cama como si el suceso hubiera consistido en un pequeño incidente nocturno sin importancia, pero Alcmena desea investigar el asunto más a fondo. Pide así que le sea revelada la verdad, aun si ésta es anunciadora de desgracia, pues cree en la irreversibilidad de la voluntad de las divinas Moiras ante la cual el ser humano ha de someterse. Frente al estilo directo que comenzaba *ex abrupto* en el v. 35, en el v. 68 sí encontramos un verbo introductor de las palabras de Alcmena, aunque, como observan Fantuzzi-Hunter (2002: 283), se trata de un verbo poco frecuente en esta función (ἡνώγει) que, además, preludia un parlamento cuyo inicio no está a comienzo de verso como requería la convención épico-arcaica. Al final de su discurso, no obstante, la protagonista inserta una nota de humildad en tanto que reconoce haber adoptado una actitud demasiado exigente y, a modo de contrapeso, destaca la sabiduría de Tiresias. Pese al miedo que ha experimentado, es ahora Alcmena capaz de referir con detalle lo ocurrido (κατέλεξε) haciendo alarde de una adecuada σωφροσύνη, elemento característico de la mujer virtuosa.<sup>64</sup> En este sentido, una reina (βασίλεια) no podía ser menos. Finalmente, la heroína halla en el adivino el consuelo que busca:

θάρσει, ἀριστοτόκεια γύναι, Περσῆιον αἶμα,  
 θάρσει· μελλόντων δὲ τὸ λῶιον ἐν φρεσὶ θέσθαι.  
 ναὶ γὰρ ἐμῶν γλυκὺ φέγγος ἀποιχόμενον πάλαι ὄσσων,  
 πολλαὶ Ἀχαιιάδων μαλακὸν περὶ γούνατι νῆμα  
 χειρὶ κατατρίψουσιν ἀκρέσπερον αἰδοῖσαι  
 Ἀλκμήναν ὀνομαστί, σέβας δ' ἔσῃ Ἀργεῖαισι.

“¡Ánimo, mujer de ilustre descendencia, estirpe de Perseo, ánimo! Del futuro espera lo mejor. Por la dulce luz de mis ojos, perdida tiempo ha, que a Alcmena cantarán muchas aqueas por su nombre cuando froten sobre la rodilla con su mano la blanda hilaza al caer la tarde, venerada serás por las argivas” (vv. 73-8).

<sup>64</sup> Vid. POMEROY (1984: 70).



Alcmena es identificada por el adivino como ἀριστοτόκεια<sup>65</sup> γύναι porque resulta innecesario añadir el nombre propio de su vástago Heracles. Este comienzo, inspirado probablemente en Píndaro (*P.* XI 3) quien llama a Alcmena ἀριστογόνος ματήρ, constituye una anticipación del significado del prodigio. Nótese que, sin mencionar su nombre propio, Tiresias se dirige a la heroína aludiendo, en primer lugar, a su descendencia –por la cual se hizo famosa– y, a continuación, a su ascendencia,<sup>66</sup> también sumamente célebre por las hazañas de Perseo. Luego, Tiresias profetiza que muchas mujeres celebrarán a Alcmena en sus cantos de trabajo<sup>67</sup> mientras alisan y redondean el hilo antes de comenzar el tejido, insertando así una nota cotidiana que transporta al ámbito de la realidad una escena procedente del mito. Un epigrama de Leónidas, recogido en *A.P.* VII 726, describe a una viejecita que ejecuta el mismo gesto, probablemente para afinar y redondear mejor el hilo. Como observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 428), la expresión περὶ γούνατι ... κατατρίψουσιν se refiere al proceso de frotar con la mano la lana en el muslo. Estirlarla sobre la espinilla debía de ser una variante y tanto la rodilla como la parte inferior del muslo se cubrían a menudo con una protección semicilíndrica atestiguada en numerosas piezas de cerámica.

Pocos versos después, Tiresias interpela de nuevo a Alcmena con un vocativo de lo más sencillo (γύναι), precisamente antes de darle la receta que han de llevar a cabo –al igual que Simeta– ella misma y sus sirvientas, a juzgar por la alternancia de imperativos en segunda persona del singular (καίε) y del plural (ἐτοιμάσατ', πυρώσατε), así como en tercera persona del singular (ῥιψάτω, νεέσθω) referidos a una de las esclavas (ἀμφιπόλων τις):

ἀλλά, γύναι, πῦρ μέν τοι ὑπὸ σποδῷ εὐτυκον ἔστω,  
 κάγκανα δ' ἀσπαλάθου ξύλ' ἐτοιμάσατ' ἢ παλιούρου  
 ἢ βάτου ἢ ἀνέμῳ δεδονημένον αὔον ἄχερδον·  
 καίε δὲ τώδ' ἀγρίαισιν ἐπὶ σχίζαισι δράκοντε  
 νυκτὶ μέσῃ, ὅκα παῖδα κανεῖν τεὸν ἤθελον αὐτοί.  
 ἦρι δὲ συλλέξασα κόνιν πυρὸς ἀμφιπόλων τις  
 ῥιψάτω, εὖ μάλα πᾶσαν ὑπὲρ ποταμοῖο φέρουσα

<sup>65</sup> LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 173, n. 1) observa el parecido con *Il.* XVIII 54, donde Tetis dice δυσᾶριστοτόκεια de sí misma.

<sup>66</sup> Cf. otra referencia similar al antepasado mítico de Heracles en el *Id.* XXV 173.

<sup>67</sup> El tema de los cantos de trabajo es un elemento fundamental en la estructura del *Id.* X.

ῥωγάδας ἐς πέτρας, ὑπερούριον, ἄψ δὲ νεέσθω  
 ἄστρεπτος. καθαρῶ δὲ πυρώσατε δῶμα θεείῳ  
 πρᾶτον, ἔπειτα δ' ἄλεσσι μεμιγμένον, ὥς νενόμισται,  
 θαλλῶ ἐπιρραίνειν ἐστεμμένῳ ἀβλαβὲς ὕδωρ.  
 Ζηνὶ δ' ἐπιρρέξαι καθυπερτέρῳ ἄρσενα χοῖρον,  
 δυσμενέων αἰεὶ καθυπέρτεροι ὥς τελέθοιτε.

“Mas ahora, mujer, que estén listas las brasas bajo las cenizas; aprestad leña seca de genista, o de cambrones, o de zarza, o de seco peruétano que el viento haya agitado. Sobre esa madera silvestre quema a las dos sierpes a medianoche, cuando ellas quisieron matar a tu hijo. Por la mañana, que recoja las cenizas del fuego una sirvienta y que las arroje todas totalmente sobre el río para que las lleve a las quebradas, allende la frontera. Vuelva después sin mirar atrás. La mansión debéis purificarla quemando puro azufre primero; luego, con un ramo ornado de cintas, rociadla de agua no estancada, mezclada con sal, según prescribe el uso. A Zeus Supremo sacrificadle un cochinillo macho, para que siempre a vuestros enemigos superéis” (vv. 88-100).

En relación con estos versos, Griffiths (1996: 111) comenta que Anfitríon es presentado como un personaje tan infructuoso que, de hecho, no es a él –el jefe de la casa– a quien dirige Tiresias sus instrucciones, sino a Alcmena. En la misma idea insiste Thomas (1996: 230-1) al afirmar que es sobre la protagonista sobre quien recae la fama de Heracles y, por ello, es ella quien ha de realizar ritos de purificación, ya que, efectivamente, después de despertarse, ataviarse y prepararse para el combate, se apagan las luces y Anfitríon ya no tiene nada que hacer. En cuanto a estos ritos que se hallan muy próximos al mundo de la magia, Fantuzzi-Hunter (2002: 282) observan que parece como si la consulta de Alcmena a Tiresias estuviese asimilada a las prácticas reales de magia de la vida cotidiana de los griegos del s. III a. C. En efecto, el vocativo γύναι, que hace referencia tan sólo a la condición femenina de la heroína, invita a sacarla de su contexto mítico y situarla en un ambiente de magia propiamente helenístico donde ha de realizar un rito de purificación. Esta “limpieza”,<sup>68</sup> realizada a una hora mágica (νυκτὶ μέσῃ), se ve protagonizada por dos elementos de uso ancestral en este tipo de menesteres: el fuego y el agua. Purificaciones de esta suerte eran práctica común entre los griegos sobre todo después de acontecimientos

<sup>68</sup> Téngase en cuenta el sentido de esta palabra que adquiere distintos matices en función de sus contextos. Vid. MOULINIER (1952: 149-156) y DE BOCK CANO (1982: 121-6) quien estudia la semántica del adjetivo καθαρός en los poemas homéricos, Hesíodo, Tirteo y Arquíloco.

que representaban un traspaso del umbral de la vida como eran el nacimiento y la muerte.<sup>69</sup> Otro elemento de la tradición pero tomado aquí como factor imbuido de superstición es el mandato de no mirar hacia atrás. En efecto, hallamos este detalle no sólo en mitos griegos<sup>70</sup> como el de Orfeo, sino también en otras tradiciones cual es el caso de la mujer de Lot en el bíblico pasaje de *Ge. XIX 26*. Sin duda, esta creencia tiene sus raíces en un sentido profundo de la concepción existencial: tampoco Odiseo mira hacia atrás en su viaje de retorno a Ítaca porque, de lo contrario, sabe que jamás llegará a su destino. El significado del asunto, por tanto, puede hallarse en la idea de que se ha de mirar tan sólo el futuro a fin de avanzar en la ardua tarea que es la vida.

Así pues, Tiresias le ordena a Alcmena que tenga preparadas las brasas para quemar las sierpes, aunque es evidente que no es ella quien va a realizar esta labor sino las esclavas, lo cual se pone de manifiesto gracias a la presencia de los imperativos de plural. Ahora bien, Alcmena ha de ejecutar la tarea principal que consiste en quemar los dos reptiles a medianoche, aunque es la sirvienta quien lleva a cabo el trabajo desagradable, esto es, recoger las cenizas y arrojarlas al río, tarea impura e impropia de su dueña. Por tanto, cuando el mandato de Tiresias adopta la forma del plural, entonces sí debe entenderse que incluye a la protagonista que ha de implicarse, como es natural, en los ritos. Una vez reducidas las bestias a cenizas, se procede a la purificación de la casa con elementos comúnmente empleados por los griegos en esta suerte de menesteres:<sup>71</sup> azufre puro (καθαρῶ θεείῳ), agua no estancada y mezclada con sal (ἀβλαβὲς ὕδωρ ... ἄλεσσι μεμιγμένον), un ramo ornado con cintas (θαλλῶ ... ἐστεμμένῳ) y un cochinillo macho (ἄρσενα χοῖρον). Ahora bien, si queremos indagar cuál era la opinión de Teócrito respecto de la adivinación, no tenemos más que observar el sincretismo entre los dones mánticos de Tiresias y sus recomendaciones colindantes con el terreno de la magia y la superstición –que recuerdan a las recetas de Simeta– para percibir la pequeña sonrisa que esconde el poeta tras sus versos. En esta línea de pensamiento se halla también el autor del *Id. XXI* al hacer a uno de sus personajes exclamar que “el mejor intérprete de los sueños es

<sup>69</sup> Vid. FLACELIÈRE (1996: 107).

<sup>70</sup> Cf. S., *OC.* 490; A.R., III 1037-41; Mosch., III 124.

<sup>71</sup> Así, por ejemplo, Aquiles purifica una copa con azufre antes de libar el vino a Zeus en *Il. XVI* 228; Odiseo ordena a la anciana Euriclea que traiga azufre y fuego a fin de purificar la casa tras la matanza de los pretendientes en *Od. XXII* 481 y, en el *Phasma* de Menandro, se recomienda la aspersion con agua salada (vv. 54-6). El uso del ramo está igualmente bien atestiguado y el cochinillo macho es una ofrenda frecuente en los ritos catárticos como la purificación de Orestes en Delfos descrita por Esquilo (*Eum.* 283).

aquel cuyo maestro es el buen sentido” (οὗτος ἄριστος / ἐστὶν ὀνειροκρίτας, ὁ διδάσκαλός ἐστι παρ’ ᾧ νοῦ, vv. 32-3).<sup>72</sup>

### 1.3. *Ménades*

El *Id.* XXVI recrea el mismo tema de la tragedia euripídea *Bacantes*.<sup>73</sup> Tratamos a todas las ménades en un mismo bloque, por sus características comunes, aunque se individualizan de un modo especial las tres hermanas hijas de Cadmo y Harmonía, a saber, Ino, Autónoe y Ágave. Su protagonismo destaca sobre la actuación de las restantes mujeres precisamente por ser familiares del personaje trágico Penteo. No obstante, incluimos a Ágave también en el capítulo de las madres donde analizamos la relación que mantiene con su infortunado hijo.

El poema comienza con la presentación de estas tres mujeres, cabecillas de todas las demás:

Ἴνῳ καὶ τὸν ὄα χαῖ μαλοπάραυος Ἀγαύα  
 τρεῖς θιάσῳ ἐς ὄρος τρεῖς ἄγαγον αὐταὶ ἐοῖσαι.  
 χαῖ μὲν ἀμερξάμεναι λασίας δρυὸς ἄγρια φύλλα,  
 κισσὸν τε ζῶοντα καὶ ἀσφόδελον τὸν ὑπὲρ γᾶς,  
 ἐν καθαρῷ λειμῶνι κάμον δυοκαίδεκα βωμῶς,  
 τὼς τρεῖς τᾷ Σεμέλῃ, τὼς ἐννέα τῷ Διονύσῳ.

“Ino, Autónoe y Ágave, la de blancas mejillas, condujeron al monte tres báquicos cortejos, siendo ellas tres; arrancaron silvestres hojas de frondosa encina, viva hiedra y el gamón que crece sobre el suelo, y construyeron en limpia pradera doce altares, tres para Sémele, nueve para Dioniso” (vv. 1-6).

Notemos, en primer lugar, la candidez de este comienzo que contrasta con la atmósfera de tensión creada por la aliteración de αυ y el predominio de sonidos vocálicos.<sup>74</sup> Así, Ágave es μαλοπάραυος, forma eólica de μηλοπάρειος (‘de mejillas

<sup>72</sup> Cf. GIL (1962: 251).

<sup>73</sup> CUSSET (1997: 457-61) compara la presencia de los personajes femeninos en ambos autores, Eurípides y Teócrito.

<sup>74</sup> Vid. LAUCIANI (1994: 112).

frescas o rojas como una manzana'), –si entendemos que se trata de un compuesto formado a partir de μάλον ('manzana')–<sup>75</sup> y este detalle sirve de anticipo a la sanguinaria actitud que mostrará el mismo personaje poco después. El color encendido de su rostro parece, en este caso, un presagio de la sangre que a continuación va a ser derramada. No obstante, el mismo epíteto puede interpretarse como formado por μαλός ('blanco')<sup>76</sup> –según queda patente en el *Epigrama* I 5 de Teócrito, recogido en *A.P.* VI 336, que se refiere a un macho cabrío– y, en este supuesto, el sentido apuntaría a la blancura de las mejillas de Ágave. Esta interpretación se halla en consonancia con el ideal de belleza femenina imperante en la época y otorga al personaje un paradójico significado, pues el autor pretendería realzar el contraste entre la pureza ritual con que se inicia la celebración y la posterior carnicería que Ágave cometerá contra su hijo, hecho del que va a ser testigo el lector. El mismo efecto produce el epíteto καθάρως del v. 5 (ἐν καθαρῷ λειμῶνι) empleado a menudo en contextos religiosos o mágicos,<sup>77</sup> pero también sacrificiales.<sup>78</sup> De modo semejante y a caballo entre ambos sentidos, refiere Apolonio (III 1202) los preparativos de una invocación a Hécate que se realiza en καθαρῇσιν ... εἰαμενῇσιν ("en medio de limpias hondonadas").

Cada una de las hermanas conduce un báquico cortejo y no se debe al azar el hecho de que sean precisamente las hijas del gobernante las capitanas de los θίασοι, pues tras ello subyace un símbolo de poder. Estos θίασοι dionisiacos consistían en grupos formados por mujeres que salían al monte a realizar sus ritos generalmente en número de tres, según refleja también Eurípides (*Ba.* 680). Esta cifra de significado ritual en la Grecia antigua tuvo su posterior desarrollo en el ámbito de la magia a partir de la época helenística. De hecho, cada θίασος erige un altar para Sémele (tres en total) y tres para Dioniso (o sea, nueve),<sup>79</sup> manteniendo la supremacía del número tres y sus múltiplos. Estos grupos recorrían las calles con una alegría ruidosa adornada de danzas, cantos e incluso gritos y se llegaban a lugares montaraces donde practicaban actos orgiásticos como la omofagia.<sup>80</sup> Sigue una descripción de los preparativos del ritual en la que todo parece indicar un plácido desarrollo de la ceremonia:

<sup>75</sup> Cf. BAILLY (s.v. μηλοπάρεϊος). Téngase en cuenta, además, de la conexión entre la manzana y Dioniso.

<sup>76</sup> Cf. GOW (1992b<sup>7</sup>: 476) y FERNÁNDEZ COLINAS (1994: 313-31).

<sup>77</sup> Vid. *Plu., fr.* 178 Sandbach o los *frs.* 488, 489, 490 B 1, 491 B 1 de las laminillas de Turios.

<sup>78</sup> Así, Heródoto (I 132, 5), hablando de los sacrificios persas, dice ἐς χώρον καθαρόν.

<sup>79</sup> Sobre el número nueve en relación con Dioniso cf. *Abh. Sächs. Ges.* 24.1.57 *apud* GOW (1992b<sup>7</sup>: 478).

<sup>80</sup> En los misterios de Dioniso, sus fieles, agrupados en θίασοι practicaban el rito de la omofagia devorando carne cruda de un animal degollado. Vid. RODRÍGUEZ MAMPASO (1994: 28) y FLACELIÈRE (1996: 264)

ἱερὰ δ' ἐκ κίστας πεποναμένα χερσὶν ἐλοῖσαι  
εὐφάμως κατέθεντο νεοδρέπτων ἐπὶ βωμῶν,  
ὥς ἐδίδαξ', ὥς αὐτὸς ἐθυμάρει Διόνυσος.

“Tomaron luego en sus manos de la canasta las ofrendas dispuestas y las depositaron reverentes sobre los altares de fronda fresca como Dioniso les había enseñado, como al propio Dioniso complacía” (vv. 7-9).

El pasaje exhala una cierta ternura poética y la descripción denota la escrupulosidad inherente a cada movimiento realizado en la escena, semejante a aquellos propios de los ritos mágicos. No obstante, la serenidad del ambiente se rompe bruscamente cuando Autónoe divisa a Penteo oculto tras un arbusto:

Αὐτονόα πρᾶτα νιν ἀνέκραγε δεινὸν ἰδοῖσα,  
σὺν δ' ἐτάραξε ποσὶν μανιώδεος ὄργια Βάκχῳ,  
ἐξαπίνας ἐπιοῖσα, τὰ τ' οὐχ ὀρέοντι βέβαλοι.  
μαίνεται μὲν τ' αὐτά, μαίνοντο δ' ἄρ' εὐθὺ καὶ ἄλλαι.

“Autónoe fue la primera en verlo, y, con un grito horrible, corrió inmediatamente y desbarató con sus pies los símbolos místicos del delirante Dioniso, que no ven los profanos. Fuera de sí estaba, y pronto fuera de sí estuvieron las otras también” (vv. 12-5).

En este instante cargado de tensión narrativa todo se altera: Autónoe contagia su actitud frenética a las demás que la oyen gritar poseída por la μανία. Toma así la iniciativa que en Eurípides tenía Ágave, mientras que Dioniso se encuentra ahora μανιώδης (‘arrebataado’). Como bien sugiere Gow (1992b<sup>7</sup>: 478), la ménade probablemente desbarata con sus pies los elementos del rito a fin de que no sean visibles para el sacrílego intruso.<sup>81</sup> En este momento traspasado de locura es cuando comienza la persecución del impío Penteo protagonizada por todas las bacantes en tropel:

Πενθεὺς μὲν φεῦγεν πεφοβημένος, αἱ δ' ἐδίωκον,  
πέπλως ἐκ ζωστήηρος ἐς ἰγνύαν ἐρύσασαι.

“Huía Penteo aterrorizado, seguíanle ellas, recogién dose el peplo sobre el cinturón hasta las rodillas” (vv. 16-7).

---

<sup>81</sup> El pasaje podría tener ecos de *Il.* VI 132 donde las bacantes arrojan al suelo sus tirsos ante la llegada de Licurgo.

A fin de disfrutar de mayor libertad de movimiento, las mujeres corren recogiendo el πέπλος, bien subiéndolo por completo hasta el cinturón, bien enganchando en él tan sólo la parte inferior del mismo y reduciendo así su longitud. Existe la posibilidad, no obstante, vista por Gow (1992b<sup>7</sup>: 479), de que el verbo ἔρῳ (‘tirar’, ‘arrastrar’), signifique aquí lo contrario, es decir, que las mujeres estiran su vestido hacia abajo para que no queden sus rodillas al descubierto en la carrera, aunque tal hipótesis nos parece menos acertada. El peplo, que podía ser abierto o cerrado,<sup>82</sup> era la indumentaria propia de las mujeres espartanas, aunque no exclusiva de ellas, pues incluso los hombres podían llevarlo, según se aprecia en el *Id.* VII 17-18 donde un cabrero “llevaba en torno al pecho una vieja túnica ceñida por ancho cinturón” (γέρων ἐσφίγγετο πέπλος ζωστήρι πλακερῷ). Detalles semejantes aparecen tanto en el *Id.* XIV 35 donde la joven Cinisca se recoge el vestido para escapar de su enamorado Ésquinas, como en Calímaco (*H.* III 11) o Apolonio (III 874 y IV 940) donde la diosa Ártemis, las criadas de Medea y las Nereidas respectivamente efectúan el mismo gesto.

Pero ante la posibilidad de una escapatoria cierta, Penteo opta por el diálogo:

Πενθεὺς μὲν τόδ’ ἔειπε· ‘τίνος κέχρησθε, γυναῖκες;’

Αὐτονόα τόδ’ ἔειπε· ‘τάχα γνώσῃ πρὶν ἀκοῦσαι’.

“Díjoles Penteo: ‘¿Qué queréis, mujeres?’ Díjole Autónoe: ‘Presto lo sabrás sin que te contesten’ ” (vv. 18-9).

Ahora bien, el hecho de que se produzca un intercambio de palabras entre las bacantes y Penteo revela que las mujeres no creen verdaderamente que el joven sea una fiera como en Eurípides (*Ba.* 1118),<sup>83</sup> pues una bestia no podría hablar, de tal manera que el detalle introduce una suerte de consciencia por parte de las asesinas. En todo caso, la forma en que Penteo se dirige a ellas no parece la de un hijo o un sobrino hacia su madre y sus tías respectivamente, sino que las interpela como a desconocidas. Nótese en el v. 21 la *variatio* respecto de la versión euripídea según la cual las bacantes ven en Penteo la figura de un león, mientras que en Teócrito es su madre Ágave quien brama como una leona,

<sup>82</sup> Vid. FLACELIERE (1993: 195-7).

<sup>83</sup> Así opina también GRIFFITHS (1979: 100).

haciéndose eco, a su vez de *Ba.* 987-991.<sup>84</sup> A continuación, se procede muy rápidamente al descuartizamiento del joven:

μάτηρ μὲν κεφαλὰν μυκήσατο παιδὸς ἐλοῖσα,  
 ὅσσον περ τοκάδος τελέθει μύκημα λεαίνας·  
 Ἴνῳ δ' ἐξέρρηξε σὺν ὠμοπλάτῃ μέγαν ὦμον,  
 λάξ ἐπὶ γαστέρα βάσα, καὶ Αὐτονόας ῥυθμὸς αὐτός·  
 αἱ δ' ἄλλαι τὰ περισσὰ κρεανομέοντο γυναῖκες,  
 ἐς Θήβας δ' ἀφίκοντο πεφυρμέναι αἵματι πᾶσαι,  
 ἐξ ὄρεος πένθημα καὶ οὐ Πενθήα φέροισαι.

“Bramó la madre con la cabeza del hijo en sus manos con el bramido que da la leona parida. Arrancó Ino un hombro de cuajo con el ancho hueso, pisándole el vientre, e igual hizo Autónoe. Las otras mujeres repartieron la carne sobrante. Tornaron a Tebas manchadas de sangre todas, trayendo del monte pesar, que no Penteo” (vv. 20-6).

Teócrito sitúa en primer término la figura de la madre –sin decir su nombre, pues no hace falta– para poner de relieve la trágica imagen de la asesina con la cabeza de su hijo entre las manos. Además, el empleo del verbo μυκάομαι aplicado a personas suele tener, salvo excepciones,<sup>85</sup> un sentido cómico, según puede verse en Aristófanes (*Vesp.* 1488 y *Ran.* 562) y, además, sugiere el sonido de la vaca más que el de la leona.<sup>86</sup> No obstante, su protagonismo se ve considerablemente reducido respecto de la versión del trágico (*Ba.* 1114) donde Ágave es la primera en desgarrar el brazo derecho de su vástago. Pero en Teócrito es la tía de Penteo, Ino, la primera en arrancarle un brazo de cuajo con suma fiereza en una detallada descripción que realza la frialdad y la fuerza de esta seguidora de Dioniso. A ella le sigue Autónoe, quien no duda en despojar del segundo brazo a su sobrino, siguiendo el ejemplo de su hermana. Ha sido la primera en ver al intruso y también la única en hablarle en tono amenazante en el v. 19. Significativamente, las demás mujeres se reparten la carne sobrante, de forma que se establece un triángulo a partir del cuerpo de la víctima donde Ágave toma la cabeza e Ino y Autónoe un brazo cada una –en perfecta simetría a juzgar por el sentido que aporta el término ῥυθμός–, mientras lo demás (τὰ περισσά) es tomado por las restantes ménades. Pone el poeta especial énfasis en

<sup>84</sup> Vid. EFFE (1978: 70 o 1986: 81) quien opina que Ágave es mucho más cruel y sanguinaria en Teócrito que en Eurípides.

<sup>85</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 479).

<sup>86</sup> Cf. Hom., *Il.* V 749 y *Od.* X 413; Hes., *Op.* 508; Ar., *Nu.* 292.



destacar que todas las mujeres “tornaron a Tebas manchadas de sangre” sin excepción –en un verso de ecos homéricos (*Od.* IX 397)–. Con ello se realza la crueldad de la mujer que causa la desgracia –esta vez hasta el extremo de la mutilación física– del varón, motivo que se halla en consonancia con el gusto de Teócrito que recrea, también en otros lugares, esta faceta femenina. La propia insistencia en que “todas” las mujeres son un mal o causantes del dolor masculino se halla en la línea hesiódica que considera a la mujer como un mal necesario. A modo de colofón, las bacantes traen de regreso a la ciudad “pesar” que no a Penteo: nótese el juego de palabras entre el nombre propio Πενθήα y el sustantivo πένθημα (‘aflicción’) que remonta a Eurípides (*Ba.* 367). No obstante, pese a la crudeza de la descripción, en los últimos versos del poema el autor justifica la terrible actuación de las cadmeas –entiéndase por Καδμεΐαι a las “tebanas” en general y no sólo hijas de Cadmo– por la intercesión del dios:

χαίροι δ' εὖειδῆς Σεμέλα καὶ ἀδελφεαὶ αὐτᾶς,  
Καδμεΐαι πολλαῖς μεμελημέναι ἡρώιναις,  
αἱ τόδε ἔργον ἔρεξαν ὀρίαντος Διονύσω  
οὐκ ἐπιωματόν. μηδεὶς τὰ θεῶν ὀνόσαιτο.

“Salve a la hermosa Sémele y a sus hermanas, las cadmeas a quienes muchas heroínas rinden honores; ellas obraron de aquel modo a impulsos de Dioniso, no merecen censura. Que nadie vitupere los actos de los dioses” (vv. 35-8).

Lejos de horrorizarse en el momento de la ἀναγνώρισις ante los actos cometidos, como sucede en la obra de Eurípides, las mujeres son aquí finalmente deificadas.<sup>87</sup> Con independencia de esta idea, la cuestión parece clara. Aunque existen diversas interpretaciones sobre este mito,<sup>88</sup> si tenemos en cuenta las directrices habituales de nuestro poeta, entendemos que la elección de esta temática responde al deseo de establecer una crítica al fanatismo de las mujeres en materia religiosa, mágica o supersticiosa. En definitiva, lo que hace Teócrito al final de la composición es añadir una crítica a la crítica: disculpa, a su vez, a las mujeres, honradas al tiempo por ἡρῶιναι que no deben ser sino otras bacantes, atribuyendo su actuación a la voluntad divina. Y es que ciertamente el siracusano no cree en los dioses tradicionales y por ello la frase que clausura el poema

<sup>87</sup> Vid. GRIFFITHS (1979: 103).

<sup>88</sup> Algunos han querido ver en él un testimonio del ritual de la omofagia con víctimas humanas; otros han optado por ver en el idilio una alusión velada a la muerte de algún joven o incluso un crimen político, como Wilamowitz. Vid. MOLINOS (1992: 109-12).

(μηδεὶς τὰ θεῶν ὀνόσαιτο, v. 38) según la cual ninguna de las acciones divinas puede ser objeto de censura, resulta en extremo irónica. De hecho, el adjetivo ἐπιωματόν, que sólo aparece en Hesíodo (*Op.* 13) a propósito de Eris, aporta una cierta connotación de culpabilidad, pues la diosa sí es merecedora de censura en la obra del beocio. Por consiguiente, hemos de preguntarnos si las bacantes se ven al final verdaderamente liberadas de toda culpa por haber obrado a impulsos del dios.

## 2. Mujeres del mito sin protagonismo propio

En general, las mujeres del mito que recogemos bajo este epígrafe aparecen en la poesía de Teócrito como meras alusiones hechas por otros personajes. De esta manera, no pueden ser consideradas auténticos actantes sino más bien mero ornato imbuido de la autoridad otorgada por la tradición que viene a servir de ejemplo a una situación actual de los personajes que sí sienten y padecen. Con todo, hallamos una mujer del mito, Helena, que tiene protagonismo propio en unos lugares (*Id.* XVIII), pero en otros sólo aparece en forma de menciones fugaces (*Idd.* XXII y XXVII) al servicio de otro asunto de mayor envergadura. Por este motivo, rompiendo la ordenación por idilios, la colocamos en último lugar.

### 2. 1. No aparecen nunca con protagonismo propio

#### 2.1.1. Circe

Circe es la maga hija del Sol y de Perseis y hermana de Eetes, rey de la Cólquide, y de Pasífae, la esposa de Minos. Pese a su clara ascendencia divina –manifiesta en expresiones como δῖα θεάων (“divina entre las diosas”) de *Od.* X 487 y XII 20; πότνια<sup>89</sup> Κίρκη (“soberana Circe”) de *Od.* XII 36 o δεινὴ θεὸς (“deidad poderosa”) de

---

<sup>89</sup> En Teócrito el sustantivo πότνια siempre se aplica a deidades: Hécate en el *Id.* II 43; Perséfone en el *Id.* XV 14; Afrodita en el *Id.* XVII 36 y *A.P.* VI 340; Nix en el *Id.* XVIII 27.

*Od.* XII 150– es considerada en el mundo griego como una maga capaz de revelar el futuro,<sup>90</sup> lo mismo que Medea, aunque Hesíodo (*Th.* 1011) parece ubicarla entre las diosas. Habita la isla de Ea, lugar al que llegó Odiseo con su tripulación tras diversas aventuras en el país de los lestrigones. Es conocida también la intervención de Circe en el viaje de regreso de los argonautas. En esta ocasión, la maga acoge a su sobrina Medea y la purifica del asesinato de su hermano Apsirto pero se niega a ofrecer hospitalidad a Jasón. En consonancia con estos precedentes ofrecidos por la tradición, el personaje de Circe aparece en dos ocasiones en los poemas teocriteos, siempre relacionado con brebajes de mágica acción. La primera mención la hallamos en el *Id.* II 15, donde Simeta proclama el deseo de que sus pócimas (φάρμακα) tengan efectos semejantes a los de Circe, Medea y Perimede: φάρμακα ταῦτ' ἔρδοισα χερεῖονα μήτε τι Κίρκας / μήτε τι Μηδείας μήτε ξανθᾶς Περιμήδας (“haciendo estos bebedizos no inferiores a los de Circe, Medea y la rubia Perimede”, vv. 14-16).

Si en Apolonio de Rodas (IV 588 y 662 y ss.) Circe está viva y realiza ritos purificatorios con agua, en el *Id.* II su presencia se reduce a la mención erudita de un personaje mítico del pasado que, como allí, se vale de un elemento externo, los φάρμακα, para ejercer su poder. No debe resultar extraño que Simeta recurra a la imagen de Circe, pues, en Homero (*Od.* X 133 y ss.), ésta trata de retener mediante filtros a Odiseo, a pesar de ser una maga que no siente simpatía por los hombres. En efecto, la seducción y la hechicería son, con frecuencia, dos caras de la misma moneda en el mundo clásico por lo que las magas se ven impulsadas a emplear sus bebedizos para retener a sus amantes.<sup>91</sup>

El otro pasaje en el que interviene Circe pertenece al *Id.* IX, generalmente considerado obra de un anónimo imitador de Teócrito. Si esto fuera así, el autor se habría inspirado en la mención a la hechicera que acabamos de ver en boca de Simeta, pues las similitudes del contexto así lo sugieren:

τόσσον ἐμὶν Μοῖσαι φίλαι. οὐς γὰρ ὀρεῦντι  
γαθεῦσαι. τῶς δ' οὔτι ποτὶ δαλήσατο Κίρκα.

“Tanto quiero yo a las Musas. A quienes ellas ven con alegría, nunca Circe hechizó con bebedizo” (vv. 35-36).

<sup>90</sup> Cf. Hom., *Od.* XII 155.

<sup>91</sup> Vid. SÁNCHEZ (2003: 25-6).

El poeta expresa aquí su amor por las Musas, es decir, por el canto y afirma que quien a ellas se entregue no podrá caer presa de los hechizos del amor. También el motivo, por tanto, se halla en la línea de la temática del poeta siracusano quien defiende el poder curativo del arte que profesa.<sup>92</sup> Pero la imitación va más allá, pues incluso la posición en el verso ocupando el último pie y la forma en -α y no en -η del nombre de la maga coincide con la elección de Teócrito –recordemos que, aunque para el *Id.* II 15 los códigos traen Κίρκης, los papiros, generalmente más fiables en la reconstrucción del arquetipo, coinciden en la forma Κίρκας–. Así pues, desde el punto de vista del tratamiento de este personaje podemos hablar de una imitación perfecta o bien de una auténtica originalidad, al menos, de estos versos del *Id.* IX donde podría subyacer la experiencia personal de Teócrito tan frecuentemente manifiesta en afirmaciones de esta índole.

### 2.1.2. Medea

Medea es hija de Eetes, rey de la Cólquide, y de la oceánide Idía, aunque Diodoro (IV 45 y ss.) la considera hija de Hécate y hermana –en vez de sobrina– de Circe. En cualquier caso, Medea no es en la tradición una diosa-maga<sup>93</sup> como su tía, sino una mujer experta en filtros y sacerdotisa de Hécate, deidad ctónica protectora de las hechiceras.<sup>94</sup> En el capítulo dedicado a Simeta abordamos las semejanzas entre ésta y el personaje de Medea en Apolonio de Rodas, mientras que su relación con Hécate<sup>95</sup> se refleja con más detalle en el apartado correspondiente a esta deidad. No reproducimos de nuevo el pasaje del *Id.* II 13-16 en que aparece el nombre de la maga junto al de Circe y Perimede, pues acabamos de verlo. No obstante, observamos en él un detalle no exento de cierta intención connotativa: Simeta desea que sus filtros tengan los efectos de los de Medea, pero ésta es una mujer que, si bien controla las fuerzas de la naturaleza, no tiene ningún dominio sobre sus propias pasiones y, desde luego, sus filtros no van a ser de ninguna utilidad para salvaguardar su amor.<sup>96</sup> De este modo, el poeta estaría introduciendo una suerte de anticipo

---

<sup>92</sup> Cf. *Idd.* XI 3 y XXII 221.

<sup>93</sup> Su humanización se acentúa, probablemente, a partir de Eurípides. Cf. GARCÍA GUAL (1981: 32).

<sup>94</sup> Vid. SÁNCHEZ (2003: 28).

<sup>95</sup> En Eurípides, Medea confiesa que Hécate es la “diosa a la que yo venero por encima de todo y he tomado por colaboradora” (*Med.* 395-7), aunque todas las mujeres sean expertas en utilizar pótimas maléficas (*Med.* 407-9 e *Hipol.* 478-81). Vid. CALVO (1998b: 48).

<sup>96</sup> De hecho, Medea encarna la tragedia de la mujer divorciada. Vid. CAVALLERO (2004: 43-67).

semejante a la expresión desiderativa que la propia Simeta emite en el *Id.* II 44-46 en relación con el olvido de Teseo respecto de Ariadna.

### 2.1.3. Ariadna

Ariadna es la joven hija de los reyes de Creta, Minos y Pasífae, enamorada del héroe ateniense Teseo, a quien ayudó a derrotar al Minotauro y a encontrar la salida del laberinto mediante una ingeniosa estratagema. Una vez logrado su propósito, Teseo la abandonó en la orilla de una isla mientras dormía. Con razón de este último detalle, el mítico personaje de Ariadna es traído a colación por Simeta en el *Id.* II a propósito de una comparación de tinte homérico:

εἴτε γυνὰ τήνῳ παρακέκλιται εἴτε καὶ ἀνὴρ,  
τόσσον ἔχοι λάθας ὅσσον ποκὰ Θησέα φαντί  
ἐν Δία λασθῆμεν εὐπλοκάμῳ Ἀριάδνας.

“ora si con él duerme mujer, ora si duerme hombre, que tanto olvido embargue a Delfis como cuentan que, en Día, Teseo olvidó a Ariadna, de hermosa cabellera” (vv. 44-46).

En efecto, el adjetivo εὐπλοκάμῳ (‘de hermosa cabellera’) aparece aquí como variante del compuesto καλλιπλοκάμῳ aplicado por Homero (*Il.* XVIII 592) a Ariadna. A esta pincelada se une otra interesante intención de *variatio* por parte del poeta respecto de *Od.* XI 324 donde, si bien el nombre del lugar identificado habitualmente con una pequeña isla al norte de Creta es, como aquí, Día, la versión del mito es bien distinta, pues en el episodio homérico Ártemis había matado allí a Ariadna a causa de una acusación de Dioniso. Hemos de tener en cuenta en este punto que a partir de Homero los poetas sitúan el abandono en Naxos, en pleno Mar Egeo, y tratan a Día como otro nombre de este importante lugar,<sup>97</sup> aunque los escolios hablan de seis islas con la misma denominación. De esta guisa, vemos a Teócrito reelaborar el mito a partir de varias versiones y plasmarlo con una brevedad que casi pasa inadvertida, al estilo de Calímaco.

---

<sup>97</sup> Cf. Call., *fr.* 601.

Por tanto, el mito de Teseo y Ariadna es mencionado por Simeta a modo de símil exhortativo –procedimiento común en el ámbito de la magia–<sup>98</sup> con la pretensión de que su amado se olvide de cualquier otro objeto de deseo fuera de ella y que regrese a sus brazos. En esta referencia, empero, subyace una suerte de paradoja, pues la ingenua protagonista del idilio no se percata, al pronunciar estas palabras, de que, en realidad, es ella misma quien ha sido abandonada como nueva Ariadna por Delfis. El detalle muestra la fragilidad de los conocimientos, al menos en materia de tradición mítica, de Simeta, una chica de poca cultura o tan aturdida por su circunstancia vital de enamorada no correspondida que habla con suma torpeza. La ironía trágica reside, en consecuencia, precisamente en que a Delfis ya le invade el mismo olvido que a Teseo, aunque a ella le gustaría que su amnesia fuese de otro calibre y en relación con su incipiente amor. Paralelamente Apolonio emplea idéntico recurso en dos lugares de sus *Argonáuticas*, aunque más bien como un elemento de anticipación. En efecto, también en esta obra hallamos pinceladas de ironía y humor que se oponen al tono melodramático y serio que caracteriza el asunto principal como, por ejemplo, el momento en que Jasón le recuerda ingenuamente a Medea la historia de Teseo y Ariadna con la cual la suya propia posee un paralelismo tan estrecho (A.R., III 997 y ss; 1096 y ss.). No resulta fácil establecer en este asunto quién depende de quién, pero no es improbable que Teócrito sea posterior y emplee aquí el recurso de la variación. En efecto, a menudo el siracusano elabora composiciones independientes con motivos que en Apolonio no son sino lances que se insertan en la saga de Jasón y los argonautas y este hecho sugiere que nuestro poeta pudo tomar como punto de partida la obra del rodio.

#### 2.1.4. Atalanta

El ejemplo de una desdeñosa mujer del mito, hija de Yaso o de Esceneo según las versiones,<sup>99</sup> sirve al cabrero del *Id.* III para mostrarle a Amarilis que incluso las damas más reticentes se doblegaron, en última instancia, al amor. Según este mito, Atalanta había prometido casarse con aquél que la derrotara en la carrera, lo cual era un imposible a menos que se empleara alguna estratagema del tipo de la que Afrodita le proporcionó al enamorado Hipómenes. En este sentido, Atalanta responde al arquetipo de la mujer

---

<sup>98</sup> Cf. *P.G.M.* IV 2740; 2757; 2905 o 2960.

<sup>99</sup> Cf. *Hes.*, fr. 72 M-W.

guerrera que, como las amazonas, rivaliza con el hombre, rinde culto a Ártemis y renuncia al papel femenino para adoptar uno masculino. Según la leyenda común,<sup>100</sup> Hipómenes venció a Atalanta gracias a las manzanas de oro recibidas de la diosa de Pafos porque la joven se retrasó parándose a recoger los hermosos frutos por deseo de ellos y no del muchacho.

Así pues, el cabrero del poema lleva también muchas manzanas, como Hipómenes, pero con la diferencia de que las suyas no son de oro.<sup>101</sup> El detalle produce un efecto de comicidad, pues el enamorado le trae diez manzanas comestibles y le promete más al día siguiente, pero nada tienen que ver estas frutas con los áureos dones de Afrodita. Resulta significativo que Teócrito escoja aquí una variante poco conocida de la leyenda, la de Filetas al decir del escolio al *Id.* II 120, según la cual las manzanas habrían enamorado a Atalanta de su pretendiente y, en consecuencia, ésta se habría dejado vencer en la carrera.<sup>102</sup> Con este pequeño alarde de erudición, el poeta pone en boca del cabrero la versión que sin duda sirve mejor a sus fines y por ello dice que Atalanta, nada más ver<sup>103</sup> las manzanas, “quedó fuera de sí y cayó en profundo amor” (ὥς ἴδεν, ὥς ἐμάνη, ὥς ἐς βαθὺν ἄλατ’ ἔρωτα, v. 42). De esta guisa, el cabrero piensa, en su ingenuidad, que Amarilis ha de caer rendida ante el poder de sus manzanas, lo cual provoca en el lector una sonrisa burlona:

Ἴππομένης, ὅκα δὴ τὰν παρθένον ἤθελε γάμαι,  
μᾶλ’ ἐν χερσὶν ἐλὼν δρόμον ἄνυσεν· ἅ δ’ Ἀταλάντα  
ὥς ἴδεν, ὥς ἐμάνη, ὥς ἐς βαθὺν ἄλατ’ ἔρωτα.

“Hipómenes, cuando quiso desposar a la doncella, tomó manzanas en sus manos y terminó la carrera; Atalanta, en cuanto las vio, quedó fuera de sí y cayó en profundo amor” (vv. 40-2).

Atalanta es aquí una παρθένον (‘doncella’), una joven en su etapa previa al matrimonio, pero esta faceta la estudiamos más adelante en el espacio reservado a este

<sup>100</sup> Cf. Apolod., III 9, 2. Para el concepto de ‘leyenda’ remitimos a la definición que ofrece RUIZ DE ELVIRA en el capítulo I: “Mitología y mitografía” de su *Mitología clásica* (1975).

<sup>101</sup> De interés resulta la aportación de MABEL (1993-1994: 98-9) sobre las correspondencias implícitas entre el episodio del cabrero y los episodios míticos que éste trae a colación.

<sup>102</sup> Ovidio (*Met.* X 560 y ss.) recoge esta variante según la cual Atalanta se enamora de Hipómenes nada más verlo y sin tener conocimiento aún de las manzanas.

<sup>103</sup> El tema del amor que entra por la vista es recurrente en el corpus teocriteo. De hecho, Simeta pronuncia las mismas palabras en el *Id.* II 82 y lo mismo le ocurrió a Medea en A.R., III 283 y ss.

término. En todo caso, al igual que las espartanas del *Id.* XVIII entregadas al ejercicio de la carrera, así también la de Atalanta puede interpretarse como ritual premarital femenino.<sup>104</sup>

### 2.1.5. Clicia

Según explica un esolio al *Id.* VII 5-9, Clicia, hija de Mérope, era la esposa de Eurípilo, hijo de Posidón y rey legendario de Cos, y fue madre de Calcón y de Antágoras. Estos nombres nos transportan a los primeros tiempos de la colonización helena en la isla, llevada a cabo por los descendientes de Clicia:

Εὐρύπυλος ὁ Ποσειδῶνος υἱὸς Κῶων βασιλεύων γήμας Κλυτίαν τὴν  
Μέροπος Χάλκωνα καὶ Ἀνταγόραν ἔτεκεν, ἀφ' ὧν οἱ ἐν Κῷ εὐγενεῖς.  
οὗτοι δέ εἰσιν οἱ ἐπὶ τῆς Ἑρακλέους πολιορκίας τὴν Κῷ  
κατοικήσαντες καὶ ὑποδεδεγμένοι τὴν Δήμητραν, καθ' ὃν καιρὸν  
περιήει τὴν Κόρην ζητοῦσα.

Piensa Gow a partir de este comentario y de los versos de Teócrito que posiblemente el culto a Deméter era hereditario en la familia de Frasidamo y Antígenes, aunque el estudio de este asunto corresponde, más bien, al capítulo que reservamos a la diosa:

τῷ Διοί γάρ ἔτευχε θαλύσια καὶ Φρασίδαμος  
κάντιγένης, δύο τέκνα Λυκωπέος, εἴ τί περ ἐσθλὸν  
χαῶν τῶν ἐπάνωθεν ἀπὸ Κλυτίας τε καὶ αὐτῷ  
Χάλκωνος, Βούριναν ὃς ἐκ ποδὸς ἄνυε κράναν  
εὖ ἐνερεισάμενος πέτρα γόνυ· τὰ δὲ παρ' αὐτάν  
αἵγειροι πετέλαι τε εὐσκιον ἄλσος ὕφαινον  
χλωροῖσιν πετάλοισι κατηρέφες κομόωσαι.

“Pues ofrecían a Deo las primicias de la cosecha Frasidamo y Antígenes, hijos ambos de Licopeo, ilustres si los hay entre los nobles que tienen su linaje de Clicia y del propio Calcón, el que hizo brotar con su pie la fuente de Burina, apoyando con fuerza su rodilla en

---

<sup>104</sup> Sobre la carrera como ritual deportivo *vid.* NIETO IBÁÑEZ (2005: 75-6).



la peña. A la vera de ella los chopos y los olmos tejían un bosque de deliciosa sombra, cubiertos de su verde cabellera de follaje” (vv. 3-9).

Por lo demás, Clicia no aparece mencionada en ningún otro lugar.

### 2.1.6. Hécuba

Hécuba es la segunda esposa de Príamo, especialmente célebre por su fecundidad. Se le atribuyen generalmente diecinueve hijos, aunque Apolodoro (III 12, 5) cita sólo catorce y Eurípides (*Hec.* 421) eleva el número a cincuenta. A ello debe su protagonismo en el mito. Su nombre aparece en los poemas de Teócrito una sola vez, en el *Id.* XV 139, y se trata, en realidad, de una alusión a la ascendencia materna de Héctor:

ἔρπεις, ὦ φίλ' Ἀδωνι, καὶ ἐνθάδε κῆς Ἀχέροντα  
ἡμιθέων, ὡς φαντί, μονώτατος. οὗτ' Ἀγαμέμνων  
τοῦτ' ἔπαθ' οὗτ' Αἴας ὁ μέγας, βαρυμάνιος ἥρως,  
οὗθ' Ἑκτωρ, Ἑκάβας ὁ γεραίτατος εἵκατι παίδων

“Sólo tú, Adonis, entre los semidioses, como es fama, vienes acá y vuelves al Aqueronte. No alcanzó tal fortuna, ni el grande Ayante, el héroe de la cólera terrible, ni Héctor, el mayor de los veinte hijos de Hécuba ...” (vv. 136-9).

Ahora bien, cabe preguntarse por qué se alude a la madre de Héctor y no al padre. No es la única vez donde el matronímico tiene más relevancia que el nombre paterno<sup>105</sup> y, también en este caso, parece bastante obvio el motivo. Se refiere el poeta, en un tono afectivo, a la fama que obtuvo a su muerte Adonis, amado de Afrodita, gloria que no fue alcanzada por ninguno de los héroes antiguos que a continuación se mencionan: Agamenón, Ayante, Héctor, Patroclo, Pirro, etc. A fin de resaltar al héroe troyano, se alude a su carácter de hijo primogénito e indirectamente al amor que su querida madre le profesaba. De este modo, la presencia materna constituiría un elemento de configuración afectiva implícita en una atmósfera de recreación literaria.

---

<sup>105</sup> Cf. *Id.* V 15; XV 139; XXIV 20; XXII 214.

### 2.1.7. Deípile

Deípile es hija de Adraastro, rey de Argos, y de Anfítea. Se casó, atendiendo a un antiguo oráculo, con el etolio Tideo y fue madre de Diomedes, el héroe que participó en la guerra de Troya. A estas circunstancias hacen referencia los siguientes versos del *Id.* XVII:

Ἄργεια κυάνοφρυ, σὺ λαοφόνον Διομήδεα  
μισγομένα Τυδῆϊ τέκες, Καλυδωνίῳ ἀνδρί<sup>106</sup>

“Argiva de obscuras cejas, tú te uniste a Tideo, el héroe de Calidón, y trajiste al mundo a Diomedes, destructor de huestes” (vv. 53-4).<sup>107</sup>

Aunque no se menciona de forma explícita su nombre, la argiva es para el lector mínimamente versado en materia mitológica, sin duda alguna, Deípile. No obstante, pese a la evidencia de la alusión, Gow aporta, en su comentario al v. 53, un detalle significativo: se trata del hecho de que Deípile tenía una hermana llamada Argía que se casó con Polinices, según relata Apolodoro (III 6, 1). Por este motivo, Gow sugiere que tal vez Teócrito confunda a las dos hermanas o siga quizás una tradición diferente relativa a sus matrimonios. Ahora bien, si el término Ἄργεια se interpreta como gentilicio referido a Deípile, la perífrasis se plantea entonces como una suerte de adivinanza muy sencilla. En efecto, los datos ofrecidos son abundantes, de modo que la solución se descifra inmediatamente convirtiendo así la incógnita literaria en un guiño de complicidad entre el poeta y el lector, conforme a las prácticas alejandrinas.<sup>108</sup> Por otra parte, el adjetivo κυανόφρυς (‘de oscuras cejas’) se aplica asimismo tanto a Amarilis en el *Id.* III 18, como a la amiguita de un vejete en el *Id.* IV 59, pero no aparece con esta morfología fuera de Teócrito.<sup>109</sup> Constituye, al parecer, un tópico sobre el ideal de belleza presente ya en Homero con la forma ἐπ’ ὀφρύσι κυανέησιν en *Il.* I 528 y XVII 209 referido a Zeus y en *Il.* XV 102 aplicado a Hera, si bien Teócrito atribuye esta hermosa característica sólo a las mujeres.

---

<sup>106</sup> BRIOSO (1984: 15-19) piensa que debe mantenerse en esta aposición el acusativo transmitido por los manuscritos, de forma que se refiere a Diomedes y no a Tideo.

<sup>107</sup> Volvemos sobre estos dos versos en el capítulo dedicado a las mujeres reales, ya que forman parte de una priamel destinada a ensalzar a Berenice.

<sup>108</sup> Observamos este lenguaje críptico también en otros contextos. Cf. *Idd.* III 44-45; XI 26.

<sup>109</sup> También el vaquero enamorado del *Id.* XX 24 era muy guapo gracias a la negrura de sus cejas: λευκὸν τὸ μέτωπον ἐπ’ ὀφρύσι λάμπε μελαίναις (‘lucía la blanca frente sobre las negras cejas’).

### 2.1.8. Sémele

Sémele es, en la tradición tebana, hija de Cadmo y Harmonía y hermana de Ino, Autónoe y Ágave, las ménades asesinas de Penteo. Fue amada por Zeus y de esta unión nació Dioniso, a pesar de los malvados consejos de Hera quien consiguió mediante un ardid que Sémele fuese calcinada por la acción del rayo de Zeus.

Hemos aludido ya al pasaje en el que aparece la mención fundamental a este mítico personaje femenino cuando tratamos de las ménades del *Id.* XXVI 1-9. Vemos allí cómo cada cortejo báquico construye un altar para ella, de tal forma que se ve honrada con un total de tres frente a los nueve de Dioniso. Como observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 478), no es extraño hallar a ambos personajes asociados en el culto, pues ya aparecen juntos en autores antiguos como Hesíodo (*Th.* 942), Píndaro (*frs.* 75, 19) y Eurípides (*Phoen.* 1755; *Ba.* 998; *frs.* 586, 35). En efecto, cuando Dioniso fue divinizado, bajó al Hades a buscar a su madre, la cual resucitó de este modo y compartió con su hijo los honores a partir de entonces.<sup>110</sup> Consecuentemente, el *Id.* XXVI se cierra en los vv. 33-5 con una despedida al estilo de los himnos dirigida a ambos, Dioniso y Sémele. No obstante, es de notar la estructura bipartita donde se separa lo inmortal de lo mortal: el poeta saluda, en primer lugar, a Dioniso y, a continuación, a Sémele y a sus hermanas. Pero, mientras Ágave, Ino y Autónoe aparecen en un bloque común –por una evidente coincidencia temática intrínseca al mito–, no se oponen en modo alguno a Sémele, cuando sería esperable hallar cierta tensión entre ellas, dado que Penteo y Dioniso eran primos entre sí. Así pues, siendo Sémele la madre del causante de la *μαρτία* de sus hermanas, por la cual cometieron el sacrílego homicidio, no parece lógica la postura de adoración de éstas hacia aquélla, que se prolonga hasta el final del poema (v. 35). Sin embargo, en este punto el poeta parece tener presente, por encima de todo, el aspecto celeste que Sémele adquirió cuando su hijo, tras ser divinizado, la rescató del mundo subterráneo y consiguió resucitarla. Además, después de este episodio, Sémele tomó el nombre de Tione. Pero el asunto se aclara en seguida cuando en los versos postreros (vv. 37-8) todo queda apaciguado por la balsámica idea de que ante la voluntad de un dios nada puede hacer el hombre.

---

<sup>110</sup> Cf. Plu., *Mor.* 566a.

## 2.2. Aparece en otro poema con protagonismo propio

### 2.2.1. Helena

Aunque hemos tratado la figura de Helena como personaje con protagonismo propio en el *Id.* XVIII, nos vemos ahora en la tesitura de abrir un epígrafe aparte con otras dos menciones en las que la Tindáride no es actante, sino que es traída a colación por otros personajes a modo de *exemplum*.<sup>111</sup> Se trata, por una parte, de los últimos versos del *Id.* XXII, donde el poeta afirma que ni Helena ni sus hermanos Cástor y Pólux desprecian cantor alguno que los venere en sus composiciones. En ellos tres pensaba también Homero como, en esta ocasión, el propio Teócrito, de suerte que el siracusano se equipara a aquél al interesarse por los mismos personajes:

φίλοι δέ τε πάντες ἀοιδοί  
 Τυνδαρίδαις Ἑλένη τε καὶ ἄλλοις ἡρώεσσιν,  
 Ἴλιον οἳ διέπερσαν ἀρήγοντες Μενελάῳ.

“Caros son todos los poetas a los Tindáridas y a Helena y a los otros héroes, los que ayudaron a Menelao a saquear Ilión” (vv. 215-7).

La segunda mención se halla, por su parte, en el *Id.* XXVII, donde el pastor Dafnis pretende seducir a una pastora. Veamos el pasaje:

{ΚΟΡΗ} τὰν πινυτὰν Ἑλέναν Πάρις ἥρπασε βουκόλος ἄλλος.  
 {ΔΑΦΝΙΣ} μᾶλλον ἐκοῖσ’ Ἑλένα τὸν βουκόλον ἔσχε φιλεῦσα.

“Muchacha.- A la virtuosa Helena, Paris la raptó, otro vaquero.

Dafnis.- Mas bien fue Helena quien de buena gana conquistó con sus besos al vaquero” (vv. 1-2).

---

<sup>111</sup> En efecto, como observa DANIEL-MULLER (2006: 61), en la mayoría de los casos los héroes míticos no sirven sino de ejemplos para explicar los sufrimientos cotidianos.

En primer lugar, causa inmediatamente extrañeza la expresión de la muchacha, pues el sentido de sus palabras encajaría mejor en boca de su pretendiente. En efecto, el significado de la afirmación parece ser el siguiente: “si un vaquero como Paris conquistó a Helena, también tú deberías ceder ante un pastor como yo”. Pero, al aludir la protagonista al rapto de Helena por Paris –“otro vaquero” como también lo es Dafnis–, parece estar comparando su propia situación con la de aquella. En cierto modo, se trata de una anticipación, pues ella misma, al igual que Helena, va a dejarse seducir por Dafnis.

En cuanto a la expresión τὰν πινυτὰν Ἑλέναν, observamos que el sustantivo πινυτή (‘prudencia’, ‘cordura’) y el adjetivo πινυτή (‘prudente’, ‘avisada’) referidos a la mujer están atestiguados en la literatura griega desde Homero (*Od.* XXI 103; XXIII 361). El término aparece también como sustantivo en el *Id.* XVII 34 en una expresión que ensalza a Berenice. Pero, dado que el *Id.* XXVII es claramente espurio, no cabe establecer analogía alguna entre los atributos de la heroína y la reina ptolemaica respectivamente. En todo caso, su significado de ‘prudencia’, ‘cordura’ o ‘discreción’ engloba las principales cualidades de las que Helena carece, hecho tras el cual subyace de modo manifiesto la ironía.

Con todo, se prefiere aquí la versión de que Helena fue raptada, de tal forma que se le resta culpabilidad al no haber querido, en principio, cometer semejante agravio contra su esposo. Pero a esta interpretación del mito que le da la joven y que responde, sin duda, a un punto de vista subjetivo, responde Dafnis que más bien Helena conquistó a Paris por voluntad propia con sus besos. En realidad, parece que en los versos iniciales del poema no conservados, ya habían intercambiado los protagonistas algún gesto cariñoso y, en consecuencia, el pastor hace responsable a su compañera de haberlo enamorado.

### 3. Conclusiones

Según hemos visto, la mayoría de las mujeres del mito aparecen en forma de alusiones, más o menos fugaces, traídas a colación a modo de *exempla*. Tan sólo Helena, Alcmena y las Ménades protagonizan, de alguna manera, la acción que se desarrolla en los poemas y casi todas ellas son causantes de la destrucción del elemento masculino a excepción de la madre de Heracles que se eleva entre las demás como ejemplo modélico de comportamiento femenino. Así pues, aunque acorde con el ideal clásico de esposa perfecta,

Alcmena posee, empero, ciertas características en las que podemos vislumbrar su nueva situación en época helenística y es su relación con la magia, elemento presente también en torno a la figura de Simeta y de las viejas en la poesía teocrítea. A la princesa de Midea se opone Helena que simboliza, al contrario que aquélla, la destrucción del hogar, pese a que, como ha sido a menudo señalado,<sup>112</sup> nada de esto se explicita en el *Id.* XVIII, sino que más bien se refleja un claro desequilibrio a favor de la Tindáride y en detrimento de Menelao. Pero lo cierto es que, frente al aparente tratamiento de Helena como οἰκέτις, mujer de su casa casta y pudorosa, tal como era venerada en el Egipto ptolemaico, subyacen, como acabamos de ver, no pocas críticas teñidas de ironía.

En cuanto al colectivo de las ménades, destaca el triángulo de la muerte que conforman para Penteo su madre y sus tías, pues se reparten Ágave, la cabeza, e Ino y Autónoe, un brazo cada una. En efecto, Ino es quien inicia el descuartizamiento y en el detalle de la descripción se realza su frialdad, fuerza y crueldad. Autónoe, aunque es la primera en ver a su sobrino, así como la única en hablarle en tono amenazante, es, sin embargo, la segunda en arrancarle un brazo, siguiendo el ejemplo de su hermana. Su reacción es desmesurada, pues grita, corre, desbarata los símbolos místicos, se halla fuera de sí y contagia, en última instancia, a las demás. Ágave, por su parte, se presenta envuelta en una candidez que no le pertenece y su presencia sirve precisamente de contrapunto a la paradoja de la escena. En verdad, el hecho de que la propia madre de Penteo sea partícipe del funesto crimen muestra el lado más oscuro de la exaltación religiosa. En este sentido, quizás los vv. 35-8 constituyan, a su vez, una crítica a la invectiva de Eurípides (*Ba.* 1150): κάλλιστον ... σεβεῖν τὰ τῶν θεῶν. Si esto fuera así, Teócrito habría añadido una crítica a la crítica, ironía a la ironía en un juego de factura típicamente helenística. Las restantes mujeres, por su parte, afectadas por el delirio de Autónoe, persiguen a Penteo recogiendo el peplo hasta las rodillas –gesto presente también en el *Id.* XIV 35– y, una vez consumado el sacrificio, se reparten la carne sobrante del despiece. Se hace especial hincapié en que participan todas del ritual, ya que regresan ensangrentadas, y se pone de relieve, de este modo, la fiereza del elemento femenino que destroza –incluso físicamente– al hombre. Aunque el tema pertenezca a la tradición, se ajusta muy bien al pensamiento general del autor sobre las mujeres, quien gusta de recrear esta faceta femenina. Se insiste, por tanto, en que “todas” las mujeres son un mal para el varón, causantes del dolor masculino, ya sea físico, según hemos visto, o anímico (πένθημα) y su liberación al final

<sup>112</sup> Vid. MONTES CALA (1999a: 321).

del poema por haber obrado a impulsos del dios no es, en realidad, una justificación sino que encubre un sutil ataque a la religiosidad tradicional.

Respecto a las demás mujeres del mito mencionadas por Teócrito observamos que su inclusión en los poemas responde a motivos diversos. Así, por ejemplo, Circe y Medea son modelos para la protagonista del *Id.* II que, como ellas, pretende hacer efectivos sus encantamientos amorosos, mientras que Ariadna representa la situación en la que verdaderamente se halla Simeta. En otras ocasiones, estas mujeres aparecen mencionadas en boca de un personaje masculino que trata de persuadir a una mujer con un paradigma. Este es el caso del cabrero enamorado que le recuerda a Amarilis cómo Atalanta sucumbió al amor. De otro lado y en sintonía con el aprecio helenístico por las genealogías, el poeta introduce a Clicia –en palabras de Simíquidas– para expresar el linaje de Frásidamo y Antígenes, a Hécuba –en el parlamento de la cantante argiva del *Id.* XV– en calidad de madre de Héctor y a Deípilo –en boca del propio autor– como ascendiente materno de Diomedes. Por último, Semele es elevada por el narrador a la categoría de diosa al hallarse al mismo nivel que su hijo Dioniso. Con ello, Teócrito exprime la técnica narrativa y fusiona momentos distintos del mito, pues, por ejemplo, para hablar del aspecto divino de Semele debería haberla llamado Tione y no lo hace.

En definitiva, vemos que, mientras en algunos poemas la atmósfera se halla fuertemente mitologizada, de forma que la trama se instala en un conocido episodio tradicional, en otros, Teócrito hace desfilar a mujeres del mito a modo de nombres que recrean o ejemplifican algún asunto de mayor envergadura. Con todo, a fin de obtener una visión global del tratamiento de estos personajes, habremos de consultar el capítulo siguiente en el que incluimos la faceta maternal de Alcmena y Ágave, así como a otras tres madres del mito, Pero, Leda y Laocoosa, que no hemos tratado aquí por motivos –como ya dijimos al principio– de índole temática.

## II. MADRES

Si bien es cierto que la mayoría de las madres<sup>113</sup> de los *Idilios* han de tratarse necesariamente también en otros capítulos donde su relevancia viene determinada por la función individual que desempeñan –a excepción de aquellas menciones muy generales–, también es verdad que la mayoría de ellas poseen unas características comunes que nos obligan a considerarlas como un elemento unitario. Por ello, tratamos de abordar aquí a estas mujeres teniendo en cuenta exclusivamente su papel maternal, dejando los restantes aspectos de cada una para otros apartados. De acuerdo con esto, establecemos dos bloques diferenciados según se trate de alusiones de carácter general, cuya importancia radica fundamentalmente en la cualidad de ser madre, o bien posean una personalidad propia con nombre definido. En cuanto al apartado que trata las madres del mito, nos hemos visto en la tentación de incluir a dos madres divinas, Toosa y Afrodita, debido a su afinidad temática con el resto de mujeres estudiadas en el presente capítulo. No obstante, hemos considerado que una licencia como ésta habría transgredido la división fundamental del presente trabajo en “Mujeres” y “Diosas”, por lo que nos hemos abstenido de tal inclusión. Con todo, en las conclusiones finales de la tesis habrá de tenerse en cuenta este significativo detalle. En otros lugares, donde las menciones a las madres son irrelevantes en cuanto tales por referirse a un aspecto de un personaje extensamente tratado en otro lugar –como en el *Id.* XVIII 21 donde se alude al hipotético hijo que pudiera tener Helena de Menelao–, hemos preferido exponerlas en el capítulo correspondiente a dicho personaje, pues de otro modo incurriríamos en repeticiones superfluas. De otro lado, aquellas madres que son mencionadas en genitivo formando una suerte de matronímico, pero cuya faceta maternal no se manifiesta como tal de una manera relevante, han sido incluidas en otros capítulos. Tal es el caso de Hécuba en el *Id.* XV 139 que se halla mejor entre las mujeres del mito puesto que su función en él no es otra que la de ser la madre de los principales héroes y heroínas de Troya. Tampoco Praxínoa, aunque la vemos incluso interactuar con

---

<sup>113</sup> La figura de la madre en Teócrito ha sido estudiada por CAVALLI (1997: 221-30), quien ofrece un análisis descriptivo de sus apariciones.



su hijo, se verá tratada aquí. Su faceta maternal se refleja en el capítulo dedicado a ella y a su amiga Gorgo, ya que desglosar sus distintos aspectos habría supuesto una merma considerable en la comprensión global de su significado.

## **1. Madres en general**

### **1.1. Madres y niños**

Según podemos apreciar también en otros lugares, el interés de Teócrito se centra de modo especial en las eternas inquietudes del ser humano, mientras que la relación materno-filial queda con frecuencia relegada en su poesía a la posición de elemento decorativo, al claroscuro y a los planos secundarios. Siendo así, una madre nunca posee, por sí misma, un protagonismo especial y, cuando Teócrito introduce una, se trata siempre de un personaje comodín, una mera figura simbólica que pretende despertar en el lector ciertas sensaciones o emociones relacionadas, por lo general, con la calidez del hogar. De esta guisa, por ejemplo, la presencia de una madre aporta una nota de ternura en la descripción que hace Simeta en el *Id.* II de sus síntomas amorosos:

οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμαν, οὐδ' ὅσσον ἐν ὕπνῳ  
κνυζεῖνται φωνεῖντα φίλαν ποτὶ ματέρα τέκνα·

“no podía hablar, ni los balbuceos siquiera que los niños dicen en sueños a su madre querida” (vv. 108-109).

En este sentido, resulta significativo el adjetivo φίλαν aplicado a la madre que contribuye a la emotividad de la atmósfera descrita, una escena donde la placidez contrasta con la tensión que padece la protagonista –he aquí el gusto tan apreciado en la poesía alejandrina por los efectos de antítesis–. Hemos de anotar que este adjetivo, como también en Homero,<sup>114</sup> puede ser interpretado con valor afectivo o posesivo. En la epopeya, φίλος adquiere un valor posesivo, sobre todo cuando indica vinculación inalienable (madre,

---

<sup>114</sup> Sobre el uso de φίλος en Homero *vid.* FRAISSE (1974: 35-45).

esposa, hijo, etc.) y énfasis.<sup>115</sup> Pero, en realidad, existen grandes dudas acerca de si verdaderamente posee un significado posesivo o si, por el contrario, esta acepción se deriva de sus implicaciones de afectividad. Consecuentemente, en la obra del siracusano podemos ver en el empleo de φίλος una herencia de sus antecesores, más o menos inconsciente, y destacar que su presencia –en forma sustantiva o adjetiva– es más frecuente en su poesía que en la de otros autores. Compárense, por ejemplo, las 79 veces que aparece en Teócrito frente a las 47 de Apolonio, siendo la obra de este último mucho más amplia. Es probable que nuestro poeta haya querido plasmar voluntariamente la polisemia del término para dejar una vía abierta a la interpretación del lector, propósito que se refleja bien en la traducción de García-Molinos (1986: 73).

De modo muy semejante, reaparece en el *Id.* XIV la figura de la madre inspiradora de ternura y protección ante la vulnerable Cinisca cuando los invitados tratan de burlarse de sus amores:

ἀ δὲ Κυνίσκα

ἔκλαεν ἑξαπίνας θαλερώτερον ἢ παρὰ μητρί  
παρθένος ἑξαετῆς κόλπῳ ἐπιθυμήσασα.

“y Cinisca rompió a llorar de pronto con más sentimiento que una niña de seis años que quiere que la coja en brazos su madre” (vv. 31-33).

Así pues, tanto en esta descripción de la desconsolada Cinisca –inspirada en Homero (*Il.* XVI 7-10), donde Aquiles se dirige en términos semejantes a Patroclo–<sup>116</sup> como en la de Simeta, el personaje de la madre sirve para realzar el contraste entre la vulnerabilidad emocional de las muchachas y la fortaleza que representa la figura materna para su retoño.

## 1.2. Madre de un vencedor

En el *Id.* XII parece referirse Teócrito a un concurso de besos, pero no disponemos de ningún otro testimonio que añada información alguna sobre este tipo de competiciones. La presencia del elemento materno pone de relieve en este contexto la satisfacción añadida

<sup>115</sup> Vid. CRESPO-CONTI-MAQUIEIRA (2003: 47).

<sup>116</sup> Vid. HUNTER (1996a: 113).

que obtendrá el vencedor además de las correspondientes guirnaldas recibidas como premio:

αἰεὶ οἱ περὶ τύμβον ἀολλέες εἶαρι πρῶτῳ  
κοῦροι ἐριδμαίνουσι φιλήματος ἄκρα φέρεσθαι·  
ὃς δέ κε προσμάξῃ γλυκερώτερα χεῖλεσι χεῖλη,  
βριθόμενος στεφάνοισιν ἔην ἐς μητέρ' ἀπῆλθεν.

“En torno a su tumba reúnen siempre los mancebos al comenzar la primavera, y contienden por obtener la palma en el besar; y aquel que con mayor dulzura apriete labios con labios, torna a su madre cargado de guirnaldas” (vv. 30-34).

Con el mismo sentido introduce Píndaro (*P.* VIII 85) una alusión a la madre de unos participantes en los Juegos Píticos, aunque no se refiere, como aquí, a su victoria, sino a su derrota. Por tanto, la madre es, como también en otros lugares, una figura amorosa a la que siempre es agradable regresar.

### 1.3. Padre en lugar de madre

No parece casual el hecho de que en aquellos poemas en los que se trata de un amor heterosexual las menciones a los progenitores se refieran, bien a la madre, bien a ésta junto con el padre, aunque ambos ascendientes puedan aparecer también en contextos distintos como, por ejemplo, el de los juegos. Contrariamente, cuando se trata de una relación homosexual, es la figura paterna exclusivamente la que cobra relieve. Así, en el *Id.* XIII – donde, al igual que en el *Id.* XI, el tema es el de las Musas como panacea al mal de amores– se compara la relación entre Heracles e Hilas con la paterno-filial en la que el progenitor alecciona con cariño a su querido hijo en todo cuanto sabe. En cualquier caso, los padres son habitualmente en la poesía de Teócrito figuras benévolas y son tratados ambos, padre y madre, con el mismo respeto y afecto:

καί νιν πάντ' ἐδίδασκε, πατήρ ὥσει φίλον υἱόν,  
ὅσσα μαθὼν ἀγαθὸς καὶ ἀοίδιμος αὐτὸς ἔγεντο·

“Enseñábale (Heracles a Hilas), cual hace un padre con su hijo querido, todos los conocimientos que a él le habían servido para ser un héroe celebrado” (vv. 8-9).

Es significativo, por tanto, el que en un poema de amor homoerótico, donde se refleja el deber del amante dorio de instruir a su ἐρωμένος en la ἀρετή, se plasme la ternura y comprensión en la figura paterna y no en la materna.

## **2. Madres de personajes concretos**

### **2.1. Madre de Filista y Melixo**

Pero la visión amable del personaje maternal no es una constante en Teócrito: otra madre, en el *Id.* II, viene esta vez a traer malas noticias para Simeta, de forma que adopta la función del mensajero de la tragedia<sup>117</sup> al ser portadora de nuevas cargadas de dolor para el destinatario. Le anuncia en esta ocasión a la joven enamorada que Delfis tiene ya otro amor:

ἀλλ' ἦνθέ μοι ἄ τε Φιλίστας  
μάτηρ τᾶς ἀμᾶς αὐλητρίδος ἄ τε Μελιξοῦς

...

κεῖπέ μοι ἄλλα τε πολλὰ καὶ ὥς ἄρα Δέλφιν ἔραται.

“me ha venido la madre de nuestra flautista Filista y de Melixo ... y me ha dicho, entre otras muchas cosas, que Delfis tenía un amor.” (vv. 145-146 y 149).

Como han señalado ya algunos estudiosos,<sup>118</sup> Simeta emplea el estilo indirecto de un personaje menor –la madre de Filista y de Melixo– para indicar el final de su relación con Delfis, de la misma manera que se ha servido de un personaje menor –la nodriza tracia de Teumáridas– para señalar su comienzo. Aunque el contenido del discurso de esta mujer es más detallado que el de la nodriza, con todo, parece no alcanzar la importancia de los de

---

<sup>117</sup> Recordemos que la mezcla de géneros es una práctica habitual entre los poetas alejandrinos.

<sup>118</sup> Cf. SEGAL (1985: 113); JONG (1987: 175); ANDREWS (1996: 27 y 48).

Delfis o los de la propia Simeta, pues no aparece en estilo directo. No obstante, sus palabras vienen introducidas con la expresión de una circunstancia temporal<sup>119</sup> de clara reminiscencia homérica, epicismo que dota de importancia y solemnidad a su intervención. Lo que sí se refleja, en definitiva, es el impacto de sus comentarios, como en el caso de la nodriza.

El que Simeta no conozca el nombre de la madre de sus amigas –hecho tan frecuente en la vida cotidiana– constituye una nota de realismo con la cual Teócrito deja entrever, de paso, el dudoso origen de la información de la señora. Lo importante aquí es el hecho de que esta mujer sea una madre y por ello el poeta deja en la incógnita su nombre propio, pues lo considera irrelevante. Ahora bien, si es madre, debemos suponer que tiene una cierta edad con respecto a la aparente juventud de Simeta, de tal manera que, en cierto modo, su presencia puede ponerse en relación con el personaje de la vieja, cuya función, ya desde antiguo en la literatura, se veía vinculada a la alcahuetería. Más concretamente, la figura de la madre estaría relacionada con el mundo de los chismes, mientras que el de la vieja se habría especializado en el de la magia y la superstición. Sea como fuere, esta mujer desempeña el papel de espía, lo mismo que Testílde, a quien mandaba Simeta a la palestra con el fin de controlar a Delfis en el *Id.* II 96-7.

En opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 60), este personaje no parece mucho más respetable que la Gílde de Herodas<sup>120</sup> (I 5) quien se presenta como “la madre de Filénide”, *μαστροπός* mantenida por dos heteras, Mírtale y Sime, según se desprende del *Mimo* I 89. En efecto, como observa Fantham (1975: 50), las heteras debían conseguir suficiente dinero de sus amantes mientras eran jóvenes para luego dedicarse, entre otras cosas, a tener su propio negocio de cortesanas. En este sentido, por ejemplo, hallamos que en Demóstenes (LIX 18-19) una mujer libre llama “hijas” a sus artistas-esclavas con el fin de alcanzar mayor confianza de parte de los amantes que creerían así unirse a mujeres libres. Como quiera que sea, si la flautista Filista es, en realidad, una hetera,<sup>121</sup> es bastante probable que su madre, real o putativa, también lo fuera e incluso que ésta sacara la información de los comentarios de aquella. Pues una característica ancestralmente atribuida a las mujeres es la charlatanería – faceta relevante también en el *Id.* XV–, tal vez porque la desocupación y el pasar muchas horas juntas las habría llevado a buscar en los comentarios un medio de

<sup>119</sup> Estudiamos esta referencia en el capítulo de Eos y Nix.

<sup>120</sup> Herodas, influido por la Comedia Nueva, escribe mimiambos, esto es, como su nombre indica, burla de temas cotidianos.

<sup>121</sup> Según HENDERSON (1991: 51), algunos pasajes de la comedia sugieren que las flautistas practicaban felaciones en los simposios.

pasar agradablemente el rato. Este rasgo queda aquí perfectamente marcado por la expresión “me dijo muchas otras cosas” (κεῖπέ μοι ἄλλα τε πολλά), de todo lo cual Simeta reproduce tan sólo aquello que le afecta de modo particular en este momento preciso de su existencia.

Unos versos más adelante, reaparece la misma mujer bajo una curiosa denominación:

ταῦτά μοι ἄ ξείνα μυθήσατο, ἔστι δ' ἄλαθής

“Esto fue lo que me ha contado la comadre, y ella no miente” (v. 154).

El sustantivo ἄ ξείνα, con alargamiento jónico de la vocal, significa, en realidad, ‘extranjera’ o ‘huésped’ y, de ahí, deriva en ocasiones hacia el sentido de ‘amiga’. Si, en efecto, se trata de una extranjera hemos de poner este dato necesariamente en relación con la profesión de hetaera, pues muchas de ellas eran inmigrantes que debían buscarse la vida de este modo, en especial, aquéllas de humilde extracción social.<sup>122</sup> El caso es que la joven enamorada confía ciegamente en sus palabras, pues de ella afirma con rotundidad que es ἄλαθής, adjetivo que, según Gow (1992b<sup>7</sup>: 61), no es habitual aplicado a personas.<sup>123</sup> En este sentido, resulta interesante ver cómo una charlatana es digna de la confianza y la credibilidad de Simeta. Sin duda, como Delfis lleva ya once días ausente, la muchacha no encuentra otra explicación que la que le ofrece esta mujer, de forma que Teócrito caracteriza así a su protagonista como una chica crédula, sensible y vulnerable a los chismes de una alcahueta cualquiera de la que ni siquiera conoce el nombre.

## 2.2. Madre de Bato

En el *Id.* IV, Bato, sorprendido de que Egón se dedique a los juegos atléticos y de que tenga fama de rivalizar en fuerza y poder con Heracles, exclama:

κῆμ' ἔφαθ' ἄ μήτηρ Πολυδεύκεος ἦμεν ἀμείνω.

<sup>122</sup> Vid. FANTHAM (1975: 49). Asimismo GIL (1975: 83), a propósito de la comedia ática, afirma: “El *status* social de las heteras, así como la forma de realizar su comercio, varían. Extranjeras en gran parte, como lo indican los nombres de tantas piezas, lógicamente carecen de derechos de ciudadanía.” Tal vez por este motivo Menandro afirme en una de sus comedias que ninguna hetaera es buena. Vid. GILULA (1987: 515, n. 16).

<sup>123</sup> Cf. Hes., *Th.* 233; Arist., *E.N.* 1108a 20, *Tryph.* 641; E., *Ion* 1537.

“También dice mi madre que soy yo mejor que Polideuces” (v. 9).

La figura de la madre se muestra, también en este caso, como un ser benévolo, siempre dispuesto a animar a su hijo y a alabar sus cualidades, pues para una madre siempre su retoño es el mejor. Siguiendo la tónica general, Teócrito deja claro también aquí que sentía una cierta simpatía por la imagen materna, dado que su caracterización representa un personaje marcadamente positivo y generoso.

### 2.3. Madre de Buceo

En el *Id.* X, Milón, con un tono no exento de cierta ironía, aconseja a Buceo confiar en su madre para contarle sus cuitas amorosas, aunque ya desde antiguo se dudaba de la autenticidad de estos tres versos finales (vv. 56-8) a juzgar por el comentario del escoliasta.<sup>124</sup> En todo caso, la madre, como también en otros lugares, constituye un símbolo de confianza que arropa y comprende, aconseja y da cariño:

τὸν δὲ τεόν, Βουκαΐε, πρέπει λιμηρὸν ἔρωτα  
μυθίσδεν τῇ μητρὶ κατ' εὐνὰν ὀρθρευοίσα.

“Esos amores tuyos que te arruinan, Buceo, cuéntalos a tu madre, cuando por la mañana se despierte en el lecho” (vv. 57-58).

Según observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 207), el adjetivo λιμηρὸν, que suele aplicarse a estados o profesiones susceptibles de verse amenazados por el hambre,<sup>125</sup> ha de ponerse en relación con los primeros versos del poema donde Buceo no rinde adecuadamente en su trabajo, de tal forma que su amor es, *de facto*, un λιμηρὸν ἔρωτα. El participio ὀρθρευοίσα en voz activa es intransitivo y, en consecuencia, entendemos que es la madre quien se despierta y no ésta la que despierta a su hijo. Aunque no es necesario suponer que Buceo vive con su madre, tampoco es improbable que ambos vivan juntos, porque de lo contrario difícilmente podría Buceo hablar con ella a tan temprana hora del día. La imagen sugiere, en opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 207), que el amor del desdichado amante pertenece al

---

<sup>124</sup> Vid. FANTUZZI-HUNTER (2002: 229, n. 156).

<sup>125</sup> Cf. A.P. VI 47, 285; VII 546; Man., II 456.

mundo de los sueños y que se presenta como un niño pequeño que duerme con su madre y le cuenta por la mañana lo que ha soñado. En esta misma línea señala Hunter (1999: 214) que son más bien las mujeres, los niños y cuantos se les asemejen en condición quienes se quedan en casa y hablan de cosas tan sin sentido como el amor, mientras los hombres deben dedicarse a sus tareas agrícolas desde el amanecer. Esta pincelada infantil caracteriza también al cíclope Polifemo<sup>126</sup> que involucra a su madre en su pasión en el *Id.* XI 67-71 y el detalle de revelar las pasiones a los padres u otros familiares se convertirá posteriormente en una característica de los héroes y heroínas de la novela tardía.<sup>127</sup>

## 2.4. Lacón, hijo de Calétide

Cuando el cabrero Comatas del *Id.* V inculpa a Lacón de haberle robado, éste se defiende de la acusación aludiendo, al parecer, a su “noble” linaje:

{ΛΑ.} οὐ μαῦτόν τὸν Πᾶνα τὸν ἄκτιον, οὐ τέ γε Λάκων  
τὰν βαίταν ἀπέδυσ' ὁ Καλαιθίδος·

“La.- No, por el propio Pan de la ribera, que no te quitó Lacón, el hijo de Calétide, tu zamarra” (vv. 14-15).

No obstante, resulta significativo el hecho de que el pastor mencione para este fin tan sólo su origen materno, obviando el nombre de su padre. Tal vez, como sugiere Gow (1992b<sup>7</sup>: 98), esta circunstancia se deba al hecho de que Lacón sea un esclavo οἰκογενής, nacido y criado en la casa de su dueño, o bien un esclavo comprado juntamente con su madre. La primera hipótesis explicaría la presunción de Lacón, ya que este tipo de esclavos solía gozar de ciertos privilegios, y daría sentido también a los vv. 74-75 donde el hijo de Calétide<sup>128</sup> se siente molesto porque Comatas le ha revelado a Morsón quiénes son los verdaderos dueños del ganado que cuidan:

<sup>126</sup> Polifemo es también el nombre de uno de los argonautas, cuya heroica reacción contrasta con la del enamorado Heracles ante el rapto de Hilas. *Vid.* MONTES CALA (1995b: 51-6).

<sup>127</sup> *Cf.* Charito, I 1, 8.

<sup>128</sup> En cuanto al nombre de esta mujer, WENDEL (1899: 30) observa su similitud con Herodas (VI 50) y apoya la hipótesis de Bechtel quien propone Κυλαίθις en vez de Καλαιθίς, corrección que penetra en la edición de Wilamowitz. *Cf.* GOW (1992b<sup>7</sup>: 97-8); GALLAVOTTI (1999: 51).



{ΛΑ.} μὴ τὺ τις ἡρώτη, ποττῶ Διός, αἶτε Σιβύρτα  
αἴτ' ἐμόν ἐστι, κάκιστε, τὸ ποίμνιον; ὥς λάλος ἐσσί.

“La.- ¿Y quién te preguntaba, por Zeus, si es de Sibirtas el rebaño o es mío, grandísimo bellaco? ¡Maldito charlatán!” (vv. 74-75).

También en esta línea, se entiende la manera cómicamente pomposa –en palabras de García-Molinos (1986: 87, n. 4)– de hablar de Lacón, que se refiere a sí mismo, primero, en tercera persona y, luego, en primera, a imitación de los héroes homéricos. Sin embargo, mientras éstos mencionan con orgullo su ascendencia paterna, él tan sólo puede dar el nombre de su madre, Calétide, lo cual implica que desconoce el de su padre.

### **3. Padres y madres**

#### **3.1. Padre y madre de Menalcas**

En el *Id.* VIII, Menalcas no se atreve a apostar un cordero en el certamen por temor a la regañina de sus padres:

{ME.} οὐ θησῶ ποκα ἄμνόν, ἐπεὶ χαλεπὸς ὁ πατήρ μευ  
χὰ μάτηρ, τὰ δὲ μῆλα ποθέσπερα πάντ' ἀριθμεῖντι.

“Me.- Un cordero no apostaré yo nunca, que mi padre y mi madre son severos, y cuando cae la tarde cuentan todas las bestias del rebaño” (vv. 15-16).

Esta afirmación es un indicio de que Menalcas es un hombre libre y de que los corderos pertenecen a su familia, contrariamente al *Id.* V donde Comatas y Lacón son esclavos. Destaca el plano de igualdad en el que aparecen la madre y el padre, dotados ambos de la misma autoridad, según indica el adjetivo χαλεπὸς que, aunque concierta con la palabra que tiene más cerca, ὁ πατήρ, debe entenderse referido a todo el sujeto. Por tanto, estos padres son severos, controladores de la hacienda y, en consecuencia, suponemos, buenos ecónomos de acuerdo con el ideal de estructura familiar sólida y estable.

### 3.2. Padre y madre de Dafnis

En el *Id.* IX aparece nuevamente la pareja del padre y la madre formando parte de una unidad familiar en la cual ambos miembros se hallan al mismo nivel. Pero si Menalcas sentía temor y respeto por sus padres, la actitud de Dafnis es bien distinta. Lo que se destaca aquí es la indiferencia egoísta del joven hijo a quien sólo preocupa el deleite del momento presente:

τῷ δὲ θέρευς φρύγοντος ἐγὼ τόσσον μελεδαίνω,  
ὅσσον ἐρῶν τὸ πατρὸς μῦθων καὶ ματρὸς ἀκούειν.

“Tanto me importa a mí el ardiente verano, cuanto a un amante oír los sermones de su padre y de su madre” (vv. 12-13).

La figura de los padres adquiere, pues, la función de consejera de un hijo que pasa por un momento de ceguera y se encuentra bajo el yugo de la urgencia que desata su pasión. La antítesis es clara: los padres representan la σωφροσύνη, mientras el hijo, vividor y despreocupado, ha de sufrir en sus carnes y aprender del dolor, pues de nada le sirven los consejos y advertencias de aquéllos que poseen ya una experiencia cierta de la vida.

### 3.3. Padre y madre de Dafnis

Otro pastor, de nombre Dafnis, pretende el amor de una pastora, Acrotíde, en el *Id.* XXVII. A fin de seducirla, Dafnis se jacta de su honrado origen:

{KO.} πατρὶ δὲ γηραλέῳ τίνα μάν, τίνα μῦθον ἐνίψω;  
{ΔΑ.} αἰνήσει σέο λέκτρον ἐπὶν ἐμὸν οὔνομα ἀκούσῃ.  
{KO.} οὔνομα σὸν λέγε τῆνο· καὶ οὔνομα πολλάκι τέρπει.  
{ΔΑ.} Δάφνις ἐγώ, Λυκίδας δὲ πατήρ, μήτηρ δὲ Νομαίη.  
{KO.} ἐξ εὐηγενέων· ἀλλ’ οὐ σέθεν εἰμὶ χερσίων.

{ΔΑ.} οἶδ' Ἀκροτίμη ἔσσι, πατήρ δέ τοί ἐστι Μενάλκας.

“Muchacha.- Pero ¿qué voy a decirle, qué voy a decirle a mi anciano padre?

Dafnis.- Aprobará tu casamiento cuando oiga mi nombre.

Muchacha.- Dime cuál es ese nombre, que muchas veces también un nombre da contento.

Dafnis.- Dafnis soy, Lícidas es mi padre, y mi madre, Nomea.

Muchacha.- Vienes de buenos padres, pero no soy menos que tú.

Dafnis.- Lo sé, te llamas Acrotíme, y tu padre es Menalcas” (vv. 39-44).

Por una parte, es significativo el hecho de que se mencione tan sólo al padre de la pastora, lo cual parece indicar que es huérfana de madre, a menos que el propósito implícito sea el de informar que la muchacha no es de padre desconocido y de ahí que su ascendencia materna carezca de relevancia. Gow (1992b<sup>7</sup>: 491) sugiere que el pastor menciona tan sólo el padre de la chica porque, en realidad, lo que quiere demostrar es que ella no le resulta desconocida y para este fin no precisa más que mentar su nombre y el de su padre, siendo innecesarios más datos al respecto. Por lo que concierne a Dafnis, en cambio, conocemos el nombre de ambos progenitores a quienes él mismo alude como señal de buena cuna.<sup>129</sup> En efecto, según la creencia griega, si los padres eran renombrados por su bondad, también los hijos habían de ser forzosamente honrados y bondadosos a su vez, lo cual podemos poner en conexión con la idea de la culpa hereditaria, así como con nuestro “de tal palo tal astilla”. De acuerdo con esto, tanto el padre como la madre poseen un estatus semejante y Dafnis se siente orgulloso de ambos por igual. Es evidente que Lícidas y Nomea son nombres de pastores pues, al menos este último, que significa “pastora”, es un nombre parlante formado a partir de νομή.

Más significativo aún es el hecho de que Acrotíme, huérfana de madre, se transforme ella misma al final del poema en la futura madre de los hijos de Dafnis:

{ΚΟ.} παρθένος ἔνθα βέβηκα, γυνή δ' εἰς οἶκον ἀφέρπω.

{ΔΑ.} ἀλλὰ γυνή μήτηρ τεκέων τροφός, οὐκέτι κώρα.

“Muchacha.- Doncella vine aquí, y mujer marchó a casa.

Dafnis.- Mujer y madre que ha de criar hijos, ya no muchacha” (vv. 65-6).

De este modo, Teócrito resume todo lo ocurrido entre Dafnis y la joven, sin necesidad de ser excesivamente explícito, mediante los términos que designan un momento

---

<sup>129</sup> Es frecuente la alusión a los progenitores como cualidad innata de un personaje. Así sucede también en el *Id.* XVII 34-64 donde se exalta el noble linaje de Ptolomeo II Filadelfo.

decisivo de transición en la vida de la joven –de παρθένος a γυνή μήτηρ– haciendo alarde de un excelente dominio en cuanto a la economía del lenguaje se refiere y sin perjuicio de la eficacia en la expresión.

### 3.4. Padre y madre de Ptolomeo

Entre los griegos, los progenitores debían ser honrados por sus hijos tanto en vida como después de la muerte. Hallamos un reflejo de ello en el *Id.* XVII cuando, tras el elogio de los padres de Ptolomeo II, el poeta comienza propiamente el encomio<sup>130</sup> de éste mediante una sutil transición. En efecto, se realza la bondad del monarca a través del respeto y los honores que les rinde a sus venerables padres:

Μοῦνος ὅδε προτέρων τε καὶ ὧν ἔτι θερμὰ κονία  
 στειβομένα καθύπερθε ποδῶν ἐκμάσσεται ἵχνη,  
 ματρὶ φίλα καὶ πατρὶ θυώδεας εἷσατο ναοὺς·  
 ἐν δ' αὐτοὺς χρυσῷ περικαλλέας ἥδ' ἐλέφαντι  
 ἱδρύται πάντεσσιν ἐπιχθονίοισιν ἄρωγούς.

“Él sólo entre los antiguos y entre los que aún dejan sobre el polvo que pisan sus huellas recientes ha levantado fragantes templos en honor de su madre querida y en honor de su padre, y les ha puesto allí bellísimas estatuas de oro y marfil, tutelares de todos los humanos” (*Id.* XVII 121-5).

Vemos en este pasaje cómo la madre es calificada con el adjetivo φίλα y cómo Ptolomeo no ahorra en la manifestación de su aprecio por aquéllos que todo lo merecen. Ptolomeo I y Berenice son ahora πάντεσσιν ἐπιχθονίοισιν ἄρωγούς porque han pasado a la esfera divina desde donde ejercen su benevolencia. Frente a las restantes menciones de ambos progenitores donde se cita generalmente el padre en primer lugar, Gow (1992b<sup>7</sup>: 344) sugiere que Teócrito invierte aquí su orden de aparición porque la deificación de Berenice fue posterior a la de su esposo y, por tanto, más reciente respecto del momento de composición del poema.

<sup>130</sup> FUNAIOLI (1993: 206-15) estudia la cronología relativa entre el *Id.* XVII de Teócrito y el *Himno a Delos* de Calímaco a partir de sus notables semejanzas en cuanto al estilo compositivo se refiere.

## 4. Madres del mito

### 4.1. Pero

Hay también otras figuras maternas cuyo nombre propio no se especifica, aunque debía de ser bien identificado por el lector culto conocedor de las leyendas. Éste es el caso de la madre de Alfesibea en el *Id.* III –como también el de Leda, según veremos–, personaje del mito que se rindió a los poderes del amor, lo mismo que Atalanta:

ἃ δὲ Βίαντος ἐν ἀγκοίναισιν ἐκλίνθη  
μάτηρ ἃ χαρίεσσα περίφρονος ᾿Αλφειβοίας.

“Y ella, la encantadora madre de la prudente Alfesibea, descansó en los brazos de Biante”  
(vv. 44-45).

En efecto, el lector cultivado reconoce en esta perífrasis a Pero, hija de los reyes de Pilos, Neleo y Cloris, con quien Biante consiguió casarse tras diversas peripecias. A este mito aluden, tanto Homero (*Od.* XI 281 y ss.) en un *excursus* a propósito de la madre de Alfesibea reconocida en los infiernos por Odiseo,<sup>131</sup> como Apolodoro (I 9, 12-13). Para conseguir la mano de la joven, Biante debía llevar a Neleo los bueyes antaño pertenecientes a su madre que se hallaban en el monte Otris en posesión de un príncipe tesalio llamado Fílaco (o de su hijo Ificles según Apolonio, I 119). Melampo, hermano de Biante, se encargó por él de la empresa, pero fue apresado por Fílaco. Finalmente, gracias a sus cualidades de adivino, Melampo recobró la libertad y consiguió la vacada, que entregó a su hermano a fin de que éste se casara con su amada. Sin embargo, esta misma Pero más tarde fue abandonada por Biante, cuando éste se unió a una de las hijas de Preto, rey de Argos.<sup>132</sup>

En el contexto del *Id.* III, la mención a la madre forma parte más bien de un juego erudito que se permite Teócrito quizás con una doble finalidad: por una parte, poner a

---

<sup>131</sup> También en el *Id.* II 46 alude Teócrito a este canto XI de la *Odisea*, concretamente a unos versos algo posteriores (*Od.* XI 324), lo cual tal vez indique una predilección del poeta por este texto homérico.

<sup>132</sup> Cf. Apollod., II 2, 2.

prueba el bagaje cultural de su lector –pues no se conoce a Pero precisamente por ser madre de Alfesibea–;<sup>133</sup> por otra, al incidir en su cualidad maternal, el pastor, de alguna manera, adelanta acontecimientos y establece un paralelismo: del mismo modo que Pero fue finalmente seducida y convertida en madre, así también habrá de hacerlo Amarilis. De hecho, el adjetivo *χαρίεσσα* es aplicado dentro del mismo *Id.* III tanto a Pero como a Amarilis, lo cual sugiere una intencionalidad nada azarosa al identificar un personaje seducido con uno que ha de imitar su ejemplo con el mismo adjetivo. El cabrero sería, por tanto, plenamente consciente de la coincidencia y buscaría que la cortejada se sintiese identificada con la seducida. Sin embargo, como veremos, también se aprecia una conexión semejante entre Amarilis y Alfesibea, motivo por el cual, creemos, Teócrito la menciona directamente a ella y no a su madre. Así, en esta línea de identificaciones, en primer lugar, el cabrero trae a colación a mujeres del mito que, como Atalanta y Pero, fueron seducidas y luego diosas, como Afrodita (vv. 46-8), Selene (vv. 49-50) o Deméter (vv. 50-1), que sufrieron el mismo destino, pues cayeron respectivamente en brazos de Adonis, Endimión y Jasión. Pero lo que no dice el cabrero es que –como es bien sabido– estos mortales, aunque consiguieron el amor de las diosas, fueron finalmente destruidos por haber transgredido los límites de su condición.

Por otra parte, el adjetivo *περίφρων* –frecuente en la *Odisea*, en particular, aplicado a Penélope– apunta ingeniosamente, en opinión de Hunter (1999: 125), a la oscuridad del personaje de Alfesibea. Según este autor, puesto que no hay nada que decir sobre ella, un epíteto estándar que no aporta ninguna significación especial es adecuado aquí para llenar un aparente vacío. Sin embargo, debemos observar que, si bien el significado más habitual de este calificativo es el de ‘prudente’, también se aplica en ocasiones a mujeres desdeñosas o arrogantes.<sup>134</sup> De este modo, es probable que nuestro esforzado poeta esté tratando de establecer un vínculo más entre la hija de Pero y Amarilis, siendo la primera un reflejo de esta última, auténticamente soberbia y altanera. Además, el significado de Alfesibea (‘la que obtiene bueyes de sus pretendientes’) hace referencia también a Amarilis que está siendo pretendida por el cabrero y, si hemos de creer la afirmación de Hesíodo (*fr.* 139 M-W) según la cual Alfesibea era también el nombre de la madre de Adonis,<sup>135</sup>

<sup>133</sup> De hecho, Alfesibea sólo aparece como hija de Biantes y Pero en este pasaje y en Pherecyd., *fr.* 75, donde nada tiene que ver con la ninfa de Asia de la que Dioniso se enamoró según Pseudo-Plutarco (*Fluv.* XXIV 1, 14).

<sup>134</sup> Cf. BAILLY (*s.v.* *περίφρων*).

<sup>135</sup> En efecto, la confusión entre dos homónimos es muy habitual en la poesía helenística y romana.

resultaría que su presencia constituye el nexo de unión entre este mito y el siguiente (vv. 46-8) que narra brevemente los amores de la diosa de Citera con el joven.

## 4.2. Alcmena

El *Id.* XXIV comienza con la descripción de una escena doméstica donde Alcmena, como una buena madre, se ocupa de los últimos preparativos del día, antes de que sus niños se vayan a la cama:

Ἡρακλέα δεκάμηνον<sup>136</sup> ἔοντα ποχ' ἅ Μιδεᾶτις  
 Ἀλκμήνα καὶ νυκτὶ νεώτερον Ἴφικλῆα,  
 ἀμφοτέρους λούσασα καὶ ἐμπλήσασα γάλακτος,  
 χαλκείαν κατέθηκεν ἐς ἀσπίδα, τὰν Πτερελάου  
 Ἀμφιτρύων καλὸν ὄπλον ἀπεσκύλευσε πεσόντος.  
 ἀπτομένα δὲ γυνὰ κεφαλᾶς μυθήσατο παίδων·  
 εὔδετ', ἐμὰ βρέφεια, γλυκερὸν καὶ ἐγέρσιμον ὕπνον·  
 εὔδετ', ἐμὰ ψυχά, δὴ ἀδελφεοί, εὔσοι τέκνα·  
 ὄλβιοι εὐνάζοισθε καὶ ὄλβιοι ἅω ἴκοισθε.  
 ὥς φαμένα δίνησε σάκος μέγα· τοὺς δ' ἔλεν ὕπνος.

“Cuando Heracles tenía diez meses, su madre Alcmena, la princesa de Midea, lo bañó junto con Ificles, que era una noche más joven, y, después de hartarlos de leche, los depositó en un escudo de bronce, arma magnífica que Anfitrión había arrebatado a Pterelao, caído en combate. Acarició las cabezas de los niños y les dijo: “Dormid, alma mía, los dos hermanitos, hijos hermosos. Descansad felices, y que felices veáis el nuevo día”. Así dijo, los acunó en el gigantesco escudo, y a ellos los venció el sueño” (vv. 1-10).

La ternura que emana de este pasaje<sup>137</sup> nada tiene que ver con el trato que recibe, por ejemplo, el hijo de Praxínoa en el *Id.* XV por parte de su madre:<sup>138</sup> Alcmena baña a los

<sup>136</sup> Con estas palabras a primera vista inocentes Teócrito toma posición respecto a las eruditas discusiones sobre la edad del pequeño. De tal suerte, la aparente sencillez de su poesía encubre una docta complejidad. Vid. MOLINOS-GARCÍA (2007: 251).

<sup>137</sup> Nótese el parecido con *hMerc.* 267-8 y Nonn., *D.* III 402.

<sup>138</sup> Remitimos al capítulo dedicado a Praxínoa donde tratamos la relación distante y poco paciente que ésta mantiene con su hijo Zopirión.

niños, los amamanta, los acuesta, acaricia sus cabezas y les da las buenas noches. Como bien señalan García-Molinos (1986: 208, n. 5), las palabras de la heroína recrean con forma literaria una canción de cuna en la que, según una superstición antigua, la madre ha de precisar que el sueño debe tener un despertar,<sup>139</sup> pues el poder mágico de las palabras podría tener efecto eterno, es decir, la muerte. Teócrito insiste, además, en que los hermanos aún se alimentan de leche materna –también en los vv. 31 y 54– quizás para producir un contraste mayor entre la tierna condición de los niños y la hazaña de Heracles.

Según Gutzwiller (1981: 11), los vv. 6-9 son una reelaboración de Simónides (*PMG* 543, 16 y ss.) –cuya semejanza sería imperceptible si no estuviera acompañada de otras tantas en el mismo poema–<sup>140</sup> donde Dánae se dirige a Perseo dormido. De este modo, existe un cierto paralelismo entre Perseo y Dánae, por una parte, y Heracles y Alcmena, por otra, pues además los dos héroes son hijos de Zeus. El parecido se detecta, sobre todo, en la palabra βρέφος en el v. 21 del poema de Simónides y que, en el contexto épico de la nana, desentona y resulta extraña en el sentido de neonato. A partir de la idea de Gutzwiller, Fantuzzi-Hunter (2002: 276), deducen que Teócrito, al evocar a Perseo, bisnieto de Heracles, pone de relieve el tema de la continuidad dinástica y la transmisión de la virtud de generación en generación, tema especialmente grato a la ideología de los ptolomeos. Estos mismos estudiosos (2002: 281 y 351-2) destacan los fuertes contrastes estilísticos como, por ejemplo, el homérico ὦς φαμένα que concluye la cotidianísima nana de Alcmena. Asimismo homerizante resulta la expresión ἄῶ ἵκοισθε, donde el acusativo indica un movimiento hacia un lugar figurado. Esta forma aparece sólo dos veces en la *Odisea* con este uso: ἥῶ ἵκηται (‘llega al alba’) en *Od.* XIX 319 y ἥῶ ἵκοιτο en *Od.* XVII 497. El primero expresa el tiempo, el segundo, como en Teócrito, posee connotaciones de auspicio, aunque obviamente Alcmena lo emplea con carácter positivo, mientras que en la *Odisea* indica una maldición. En definitiva, parece que el poeta juega con los detalles que reflejan el realismo de la escena en consonancia con su pasión por el experimento.

Poco después, cuando el poeta se dispone a relatar la primera heroicidad del hijo de Zeus, regresa al punto donde Alcmena los había dejado dormidos. En esta ocasión, Teócrito incide, gracias al adjetivo φίλα –al que ya nos referimos anteriormente– en que

<sup>139</sup> La misma advertencia reciben en el *Id.* XVIII 55 los recién casados que se disponen a pasar la noche de bodas.

<sup>140</sup> *Vid.* WHITE (1979d: 14); HUNTER (1996a: 26); MOLINOS (2005: 76).



los infantes eran amados por su madre, de forma que se destaca el elemento emocional y la delicadeza evocada en los primeros versos:

καὶ τότε ἄρ' ἐξέγροντο, ...

Ἄλκμήνας φίλα τέκνα

“despertaron los hijos queridos de Alcmena” (vv. 21-2 ).

Sin duda prefiere el autor la expresión “hijos de Alcmena” porque sería impreciso decir tanto “hijos de Anfitríon” como “hijos de Zeus” y tampoco parece procedente la fórmula “hijos de Anfitríon y Zeus”. Con todo, cabe destacar que los niños se despiertan gracias a la divina intervención de Zeus, con lo cual se deja entrever la función paternal que asume el dios y que contrasta con la pasividad de Anfitríon.

A continuación, Alcmena también se despierta al oír los gritos de Ificles –pues Heracles no se altera– y, cuando todos llegan a la habitación de los niños, el bebé ya ha reducido a los reptiles. Entonces Alcmena se entrega a reconfortar a su hijo menor:

Ἄλκμήνα μὲν ἔπειτα ποτὶ σφέτερον βάλε κόλπον

ξηρὸν ὑπαὶ δείους ἀκράχολον Ἴφικλῆα·

Ἀμφιτρύων δὲ τὸν ἄλλον ὑπ' ἀμνείαν θέτο χλαῖναν

παῖδα, πάλιν δ' ἐς λέκτρον ἰὼν ἐμνάσατο κοίτου.

“Alcmena tomó después en su regazo a Ificles, fuera de sí y helado por el miedo. Anfitríon puso al otro niño bajo la manta de piel de cordero, y tornó al lecho a conciliar el sueño” (vv. 60-3).

Al hilo de estos versos, Fantuzzi-Hunter (2002: 280-1) observan que en la *Nemea* I de Píndaro no hay indicación de la sucesión cronológica de los acontecimientos entre el estrangulamiento de las serpientes y la convocación de Tiresias –llevada a cabo de forma activa por Anfitríon y no por Alcmena–, pero el texto sugiere que lo segundo seguía inmediatamente a lo primero. En Teócrito, Anfitríon se va a la cama mientras Alcmena tranquiliza al espantado Ificles (vv. 60-3). Inmediatamente después (v. 64), sabemos que los gallos están anunciando el alba cuando Alcmena va a llamar al adivino. No hay evidencia de que la Alcmena teocritea se haya ido a dormir y más bien debemos pensar que la mujer había estado mucho tiempo ocupada en calmar a su hijo menor –desde la medianoche (v. 11)– y que llama al adivino lo antes posible, al alba.

La madre es, por tanto, consuelo del indefenso, mientras que de Heracles, más fuerte, se encarga su padre.<sup>141</sup> Se establece en consecuencia una relación entre mujer-niño débil y padre-niño con fortaleza, de forma que Alcmena tiene aquí la función de hacer resaltar la humanidad de Ificles frente a la heroica divinidad de Heracles. Con todo, no le faltan a éste los cuidados de su madre querida:

Ἡρακλῆς δ' ὑπὸ ματρὶ νέον φυτὸν ὥς ἐν ἀλωῇ  
ἐτρέφετ', Ἀργεῖου κεκλημένος Ἀμφιτρύωνος.

“Heracles bajo los cuidados de su madre se criaba como tierna planta en el huerto,<sup>142</sup> y le llamaban hijo de Anfitríon el argivo” (vv. 103-4).

Nótese que, aunque Teócrito no menciona de forma explícita el origen divino de Heracles, éste es siempre “hijo de Alcmena” (también en el *Id.* XIII 20), si bien era κεκλημένος Ἀμφιτρύωνος (“llamado hijo de Anfitríon”). Como también observa Griffiths (1996: 114), estos versos constituyen una nota que pone énfasis en el papel dominante de la madre por oposición a Anfitríon que ni es padre verdadero ni adoptivo *de facto*, sino que no le da a Heracles más que su nombre. De ahí la cómica caracterización de este personaje que llega tarde a auxiliar al pequeño, mientras éste acaba solito con las terribles sierpes. Además, Anfitríon se va a la cama nada más ver resuelto el incidente, actitud que contrasta sobremanera con la actividad de Alcmena que es, según acabamos de ver, la primera en despertarse (v. 34) y en tomar, más tarde, la iniciativa de llamar a Tiresias. De nuevo en el v. 135, se hace hincapié en que la responsabilidad de la educación de Heracles recaía sobre su madre: Ὡδε μὲν Ἡρακλῆα φίλα παιδεύσατο μήτηρ (“Así educó a Heracles su madre querida”, v. 134). En esta tónica, Fantuzzi-Hunter (2002: 282) observan cómo, en Teócrito, Anfitríon permanece constantemente en su beata ignorancia respecto de la educación del joven, pues las palabras de Tiresias sólo son escuchadas por Alcmena –mientras que en Píndaro (*N.* I 61) la profecía de Tiresias es objeto de interés, no sólo para Anfitríon, sino también para los comandantes del ejército tebano– y el texto no dice expresamente que ella se lo refiera a su marido. Además, como

<sup>141</sup> Esta distribución de tareas no sólo se pone de manifiesto en los vv. 60 y 62 (Ἀλκμήνα μὲν ... Ἀμφιτρύων δὲ), sino, como ha visto LEGRAND (1968<sup>2</sup>: 388), en los vv. 105 y 110 (γράμματα μὲν ... τόξον δὲ).

<sup>142</sup> La comparación parece tomada de *Il.* XVIII 56 y 437 donde Tetis se refiere, en los mismos términos, a la crianza de su hijo Aquiles. También Simíquidas en el *Id.* VII 44 compara a Lícidas con un arbolillo joven aunque, en esta ocasión, no aparece la figura materna.

ha observado oportunamente White (1979d: 125), hemos de entender una pincelada de ironía en este v. 134, ya que en un héroe de la talla de Heracles sería más esperable un adiestramiento militar por parte de su padre que una esmerada educación (*cf.* v. 105), organizada por su madre al estilo de la de un niño burgés de la Alejandría helenística. La preeminencia de Alcmena, por tanto, no sólo refleja el hecho de que Anfitríon no era el verdadero padre de Heracles, sino que está en sintonía con el propio papel fuertemente preeminente de la mujer en la poesía de la corte ptolemaica.

#### 4.3. Leda

Otra madre conocida de todos, aunque no se cite su nombre en el *Id.* XVIII, es Leda, quien tuvo de Zeus a la hermosa Helena además de los gemelos Cástor y Pólux. Es en este poema un personaje sin protagonismo propio que sirve de soporte a la provocación que Menelao sufre por parte de las compañeras de la Tindáride en su noche de bodas. En efecto, las jóvenes increpan al novio para que no se duerma temprano diciéndole que si desea irse pronto a dormir, que deje al menos a la novia jugar con sus amigas bajo la observancia de su madre amorosa (φιλοστόργῳ παρὰ μητρί, v. 13) hasta última hora de la noche. En este sentido, la figura materna sigue siendo aquella plena de calidez que arropa benévolamente a sus hijos.

Por otra parte, del mismo modo que en ocasiones Teócrito menciona al padre y a la madre considerándolos en el mismo plano, también en el caso de la mítica Leda alude en el *Id.* XXII a su unión con Zeus para destacar, sin duda, el origen divino de los hermanos gemelos. Se trata, en definitiva, de establecer la ascendencia de los protagonistas de acuerdo con el gusto alejandrino por las genealogías:

Ὑμνέομεν Λήδας τε καὶ αἰγιόχου Διὸς υἱῶ,  
Κάστορα καὶ ... Πολυδεύκεα

“Cantamos a los dos hijos de Leda y de Zeus, portador de la égida, a Cástor y a Polideuces”  
(vv. 1-2).

No obstante, resulta significativo el hecho de que se mencione a Leda antes que a Zeus, pues en la mayoría de los casos que hemos visto, excepto en el de Ptolomeo, la

figura paterna ocupa el primer puesto de la enumeración. Pero como Leda es una mortal, Teócrito siente la necesidad de hacer hincapié en la nobleza de su origen con la intención de que no quede menoscabado su linaje frente a la grandeza de Zeus y es tal vez por este motivo por lo que dedica un breve inciso a su ascendencia llamándola “hija de Testio”:

ὑμνέομεν καὶ δις καὶ τὸ τρίτον ἄρσενά τέκνα  
κούρης Θεστιάδος, Λακεδαιμονίους δὺ' ἀδελφούς

“Cantamos dos y tres veces a los hijos varones de la hija de Testio, a los dos hermanos de Lacedemonia” (vv. 4-5).

En efecto, según Apolodoro (I 7, 10), Leda era hija de Testio, rey de Etolia, y de Euritémide, hija, a su vez, de Clobea. Aquí, el poeta especifica que se trata de los hijos varones porque Leda tiene, aparte de éstos, dos hijas más, Helena y Clitemnestra. De acuerdo con una tradición muy extendida,<sup>143</sup> Pólux y Helena eran hijos de Zeus, mientras Cástor y Clitemnestra lo eran de Tindáreo, esposo de Leda. Pero en estos versos, Teócrito parece a primera vista obviar el asunto de la paternidad de los gemelos al denominar a Cástor y a Pólux, no “hijos de Zeus” o “Tindáridas”, como suele llamárseles indistintamente, sino “los dos hermanos de Lacedemonia”, adoptando así una ambigua solución de compromiso. Sin embargo, como ha observado Maldonado (1999: 83), Teócrito no ignora que ambos son en Homero (*Od.* XI 298) hijos de Tindáreo y por este motivo dice en el v. 5 Λακεδαιμονίους δὺ' ἀδελφούς, pues Tindáreo era rey de Lacedemonia, lugar donde se sitúa el nacimiento de Cástor y Pólux.

La importancia de la línea de descendencia materna es manifiesta hasta los últimos versos de la composición donde el poeta se despide de los gemelos al modo de los himnos homéricos. En efecto, si, por una parte, Teócrito presenta a la madre de Biante y Linceo en un momento crítico de su existencia con el fin de realzar la tragedia que supone su muerte para su madre (vv. 205-6), ahora saluda a los Diocuros como hijos de Leda cuando se está ensalzando su gloria y no su perdición:

χαίρετε, Λήδας τέκνα, καὶ ἡμετέροις κλέος ὕμνοις  
ἔσθλὸν ἀεὶ πέμποιτε.

“¡Salve, hijos de Leda, y otorgad siempre buen renombre a nuestros himnos!” (vv. 214-5).

<sup>143</sup> Vid. Apollod., III 10, 5-7.

#### 4.4. Laocoosa

Laocoosa es –tan sólo en el *Id.* XXII de Teócrito– la madre de Biante y Linceo, pero su nombre varía según los autores. Si en el v. 141 se mencionaba la ascendencia paterna de los hermanos al referir sus glorias, ahora que se relatan las desgracias, se ha de aludir necesariamente a la madre, máximo exponente del sufrimiento ante la muerte de un vástago, según acabamos de ver:

οὐ μὰν οὐδὲ τὸν ἄλλον ἐφ' ἐστίῃ εἶδε πατρώῃ  
παίδων Λαοκόωσα φίλον γάμον ἐκτελέσαντα.

“Tampoco a su otro hijo Laocoosa vio celebrar la boda en el hogar paterno” (vv. 205-6).

Wakker (1996: 255) observa que, pese a que la partícula μὰν suele aparecer en contextos en los que el interlocutor está presente –pues indica su oposición a algo–, también puede emplearse, como aquí, en contextos monológicos, narrativos o descriptivos. Con μὰν el narrador anticipa y, a la vez, contradice la posible conclusión de sus receptores.<sup>144</sup> De este modo, tras la descripción de la muerte de Linceo, uno de los dos hijos de Laocoosa, en los vv. 203-4, el lector puede suponer que el otro queda vivo, pero la fórmula οὐ μὰν οὐδὲ contradice esta expectativa.

Se trata en definitiva de acentuar el dolor de la pérdida siempre mejor representado a través de la figura materna, ya que en una sociedad patriarcal como la griega los hombres no pueden dejarse vencer por el abatimiento.

#### 4.5. Ágave

En el *Id.* XXVI 1-2 aparecen mencionadas por su nombre propio las tres hermanas, hijas de Cadmo y Harmonía, encabezando cada una de ellas un cortejo báquico.<sup>145</sup> Es

---

<sup>144</sup> Cf. *Id.* XI 60.

<sup>145</sup> Exactamente como en Eurípides (*Ba.* 680-2). En otros lugares, por el contrario, se nota una intencionada *variatio*, como por ejemplo en el descuartizamiento de Penteo (cf. *Id.* XXVI 20-26 y E., *Ba.* 1122-1136).

significativo, no obstante, que cuando se lanzan a agredir a Penteo, Teócrito recuerda los nombres de Autónoe y de Ino pero, a la hora de describir las acciones de Ágave no la llama por su nombre, sino que la denomina μάτηρ para poner de relieve, sin duda, la barbarie del asunto:

μάτηρ μὲν κεφαλὰν μυκήσατο παιδὸς ἐλοῖσα,  
ὅσσον περ τοκάδος τελέθει μύκημα λεαίνας·

“Bramó la madre con la cabeza del hijo en sus manos con el bramido que da la leona parida”  
(vv. 20-1).

Estos versos parecen responder a aquéllos de Eurípides donde el coro se pregunta por el origen del espía Penteo:

τίς ἄρα νιν ἔτεκεν;  
οὐ γὰρ ἐξ αἵματος  
γυναικῶν ἔφθ, λεαίνας δέ τινος  
ὅδ’ ἢ Γοργόνων Λιβυσσῶν γένος.

“¿Quién le ha dado a luz? ¿Porque no ha nacido de sangre de mujeres, sino de alguna leona o del linaje de las Gorgonas de Libia”<sup>146</sup> (*Ba.* 987-991).

Pero ésta es la única madre de los idilios que atenta contra un hijo y hemos de atribuir esta excepción a que, en realidad, no actúa como madre sino como devota de los ritos dionisiacos, completamente arrebatada por el éxtasis de la ceremonia religiosa. Y su obrar queda, de hecho, justificado cuando, unos versos más adelante, Teócrito recoge a modo de moraleja:

εὐσεβέων παίδεσσι τὰ λῶια, δυσσεβέων δ’ οὔ.

“Los hijos de los hombres piadosos son los que obtienen dicha, no los impíos” (v. 32).

Así se perdonan inmediatamente las atrocidades cometidas por estas mujeres como obra de la voluntad divina en los vv. 37-8. Ahora bien, si Teócrito exculpa por completo a las bacantes de los horrendos actos cometidos, Eurípides (*Ba.* 26-38) las responsabiliza de

---

<sup>146</sup> Trad. de GARCÍA GUAL (1985: 390).

impiedad para con el dios, pues éste se las lleva poseídas por haber puesto en duda que él fuera hijo de Zeus y haber mancillado, en consecuencia, el nombre de su madre Sêmele.

## 5. Conclusiones

Por lo general, las madres carecen, en la poesía teocritea, de un protagonismo relevante y, de hecho, la mayoría de ellas son anónimas, a excepción de Calétide –madre de Lacón en el *Id.* V 15–, Nomea –madre de Dafnis en el *Id.* XXVII 42– y las madres del mito, ya sean mortales o no. Incluso dentro de este último grupo, hay dos que no son mencionadas por su nombre, pese a no haber duda acerca de su identidad:<sup>147</sup> Pero y Leda. Significativamente, en los dos primeros casos de madres con nombre, éste sirve para atestiguar el linaje del protagonista en cuestión: en el *Id.* V para dejar constancia de forma indirecta de que Lacón es de padre desconocido; en el *Id.* XXVII para destacar la nobleza del origen de Dafnis. Por lo demás, sólo en los casos de Alcmena (*Id.* XXIV) y Ágave (*Id.* XXVI) podemos hablar de un papel relevante en tanto que ambas forman parte indispensable del hilo conductor de la trama.<sup>148</sup>

Respecto a su función, podemos afirmar que el retrato de las madres resulta casi siempre gentil y benévolo en la poesía de Teócrito. Así lo indican los calificativos que se les aplican como φίλα (*Idd.* II 109 y XVII 123); φιλόστοργος (*Id.* XVIII 13) o γυνή ... τεκέων τροφός (*Id.* XXVII 65). En general, son un símbolo de protección y otorgan al contexto poético un halo de ternura que difícilmente puede hallarse en otro tipo de relaciones. Ejemplo de ello lo encontramos en las madres de los *Idd.* II y XIV, en la madre del vencedor del *Id.* XII, en la de Bato en el *Id.* IV, en la de Buceo en el *Id.* X, así como en las divinas Alcmena en el *Id.* XXIV y Leda en el *Id.* XVIII. La figura del hijo, por su parte, se halla en estos casos reconfortada junto al seno materno que lo acoge con sumo agrado. Vemos en ello una cierta paradoja si tenemos en cuenta las maldades de las restantes mujeres de la poesía teocritea, especialmente en el terreno amoroso. Con todo, hay también madres cuya función es bien distinta. Así, por ejemplo, Pero y Laocoosa sirven para ejemplificar alguna situación. La primera es traída a colación a fin de persuadir a Amarilis

---

<sup>147</sup> Lo mismo sucede con la ninfa Toosa a la que, aunque su protagonismo se debe a que es la madre de Polifemo, hemos debido incluir en el apartado correspondiente a las diosas.

<sup>148</sup> También Afrodita en el *Id.* XIX podría equipararse a esta categoría de mujeres.

de que ceda a los deseos del cabrero y la segunda para resaltar el dolor ante la pérdida de un hijo. Por otra parte, la madre de la flautista Filista y de Melixo, según acabamos de ver, parece una vieja chismosa y, desde luego, no emana dulzura por ninguna parte, sino que es más bien portadora de desdicha, aunque no para sus hijas, claro está, sino para la infeliz Simeta. Incluso en una ocasión aparece una madre cruel, Ágave, pero su forma de actuar se ve plenamente justificada por la intervención de la deidad.<sup>149</sup>

De otro lado, observamos que tan sólo en una ocasión aparece un padre ocupando el lugar en el que sería esperable una madre, en el *Id.* XIII, pero el contexto homoerótico masculino parece justificar esta elección. Cuando aparece conjuntamente la pareja matrimonial de padre y madre, aquélla representa la unidad familiar, la protección, pero a la vez la imposición del recto camino que puede provocar temor –como le sucede a Menalcas (*Id.* VIII 15)–, o bien ser causa de rebeldía frente a la autoridad –como le ocurre a Dafnis ante los consejos de sus padres (*Id.* IX)–. En cualquier caso, la condición de los progenitores revela inequívocamente el estatus social, según expresa el pastor Dafnis en el *Id.* XXVII. Dadores, pues, de tantos bienes y cuidados, los padres son dignos de ser honrados por sus hijos y ésta es la actitud que manifiesta Ptolomeo II Filadelfo.

En definitiva, podemos pensar que la visión manifestada por Teócrito ante las madres –notablemente positiva frente al restante colectivo de las mujeres–, tal vez sea un reflejo de la buena relación que Teócrito podría haber tenido con la suya propia, relación que quedaría plasmada en su obra como huella inevitable de su vivencia personal. En este sentido, observamos que en un epigrama (*A.P.* IX 434)<sup>150</sup> Teócrito afirma ser εἷς ἀπὸ τῶν πολλῶν ... Συρακοσίων, lo cual podría estar indicando que no pertenece a una clase social distinguida. Paradójicamente, su madre, de nombre Filina –típico de la onomástica de Cos–, es περικληιτά y este epíteto sugiere que, o bien era famosa, o bien él la honraba de un modo particular,<sup>151</sup> ya que la única vez que se emplea este adjetivo en el corpus de los idilios se refiere a la reina Berenice, de natural περικληιτά en el *Id.* XVII

<sup>149</sup> En este sentido, tampoco las madres divinas son un modelo de ternura para sus hijos: Toosa es causante de la desgracia de su vástago en el *Id.* XI –al menos desde el punto de vista ofrecido por Polifemo– y Afrodita se muestra burlona ante el sufrimiento de su hijo en el *Id.* XIX, habida cuenta de que éste no es un poema genuino.

<sup>150</sup> El texto acompañaba probablemente la efigie del poeta:

\* Ἄλλος ὁ Χίος, ἐγὼ δὲ Θεόκριτος ὃς τὰδ' ἔγραψα  
εἷς ἀπὸ τῶν πολλῶν εἰμὶ Συρακοσίων,  
υἱὸς Πραξαγόραο περικληιτᾶς τε Φιλίννας·  
Μοῦσαν δ' ὀθνεῖαν οὔτιν' ἐφελκυσάμαν.

<sup>151</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: XVI-XVII).



34: Οἷα δ' ἐν πινυταῖσι περικλειτὰ Βερενίκα.<sup>152</sup> En nuestra opinión, dado el tratamiento que reciben las madres en la poesía de Teócrito, la segunda hipótesis parece más plausible, es decir, la interpretación que denota un respeto especial hacia la figura materna.

---

<sup>152</sup> Para HUNTER (1996a: 92), no obstante, la coincidencia en el epíteto responde a un ensalzamiento humorístico del oscuro origen de la madre del autor en una suerte de guiño interno en relación con el *Id.* XVII 34.

### III. MUJERES REALES

En primer lugar, hemos de precisar el alcance del título que encabeza este capítulo, pues, a primera vista podría resultar ambiguo. En efecto, el adjetivo “real” puede aplicarse tanto a lo que pertenece al rey, a la reina o a la realeza, como a cuanto participa de la realidad. Nosotros lo empleamos en esta segunda acepción y nos referimos, cuando lo aplicamos a las mujeres, a personajes que existieron en algún momento de la historia.<sup>153</sup> En consecuencia, hallamos también mujeres que como Berenice, Arsínoe o Semíramis pertenecen a la realeza y, por tanto, son “reales” a todos los efectos. Hemos preferido esta denominación frente a la de “mujeres históricas” –que no resulta del todo satisfactoria para englobar a todas las mujeres recogidas bajo este epígrafe–, porque el adjetivo “real” es más apropiado al carecer de las connotaciones que implica toda vinculación con el acontecer histórico.

#### 1. *Glauc*

En el *Id.* IV 31 se menciona, junto al nombre de Pirro, a una artista que vivió durante la época helenística, figuras ambas conocidas por su vinculación al arte de las Musas. Se trata de Glauc cuyo nombre en Teócrito aparece con la forma dórica en -α:

κεῖ μὲν τὰ Γλαύκας, εἶ δὲ τὰ Πύρρῳ ἀγκρούομαι

“entono bien las tonadas de Glauc y las de Pirro” (v. 31).

---

<sup>153</sup> Cf. MARÍA MOLINER (s.v. histórico y real).

Al parecer, el rústico Coridón presume en este verso de estar al día en la moda literaria imperante y por ello alude tanto a Glauca como a Pirro.<sup>154</sup> La primera, oriunda de Quíos fue con probabilidad contemporánea de Teócrito, pues según el escolio al v. 31 vivió en tiempos de Ptolomeo Filadelfo; del segundo dice el mismo escolio que era eritreo o lesbio –más bien eritreo según Linceo– y posterior a Filóxeno, autor de ditirambos que vivió entre los siglos V y IV a. C. Pese a esta última referencia, debemos sospechar que Pirro pertenece más o menos a la misma época que su compañera, pues de otro modo carecería de sentido la mención conjunta. En opinión de Legrand (1972<sup>7</sup>: 37), los homenajes rendidos a Glauca y a Pirro prueban que el *Id.* IV fue escrito en Oriente, ya que la gloria de estos poetas de orden inferior no se habría extendido hasta los lejanos países de la Magna Grecia.<sup>155</sup> Con todo, aunque su celebridad estuviese extendida por todo el Mediterráneo, tal vez debamos entender, como Hunter (1999: 136), que Glauca no era más que un nombre para Coridón que lo emplea sencillamente para reforzar su aserto.

La presencia de Glauca en este contexto atestigua, además, la implicación de la mujer en el ámbito de la cultura que, por otra parte, se daba de una forma ya bastante habitual. La peculiar presentación de esta poetisa junto con un colega masculino la aleja de las restantes artistas-heteras que deleitaban a los hombres sin colaborar en pie de igualdad con ellos. Por añadidura, el hecho de que aparezcan ambos imbuidos de un prestigio semejante –pues Coridón se enorgullece de conocer sendos repertorios– la acerca al estatus que adquiere la figura de la madre cuando es mencionada junto al padre al mismo nivel. Glauca es compositora, lo mismo que Pirro, y aquí no se contempla en absoluto su condición de mujer, sino de artista. En efecto, el mismo escolio al v. 31 afirma que Glauca es κρουματοποιός,<sup>156</sup> lo cual indica que tocaba un instrumento de cuerda con el plectro y esto es lo que seguramente hace Coridón, quien emplea el verbo ἀγκρούομαι para determinar sus habilidades musicales (v. 31). Glauca alcanzó sin duda una gran fama, a juzgar por las alabanzas –entre otros asuntos más o menos anecdóticos– de los autores antiguos. Así, por ejemplo, Ateneo<sup>157</sup> informa de que sus composiciones fueron mentadas por Hedilo en un epitafio al flautista Teón y Plutarco<sup>158</sup> sugiere que era una citarista

<sup>154</sup> Vid. GARCÍA-MOLINOS (1986: 83, n. 10).

<sup>155</sup> Por otra parte, el mismo autor destaca el hecho de que ésta es la única pieza de las *merae rusticae* donde los actores no cantan y, sin embargo, expresan con bastante prolijidad sus preocupaciones artísticas.

<sup>156</sup> Sobre los términos griegos que designan a las especialistas en instrumentos musicales vid. BILIS (1988: 244-246).

<sup>157</sup> Ath., IV 78: ἡὖλει δὴ Γλαύκης μεμεθυσμένα παίγνια Μουσέων.

<sup>158</sup> Plu., *Mor.* 397a: δὴ μεμψόμεθα τὴν Πυθίαν, ὅτι Γλαύκης οὐ φθέγγεται τῆς κιθαροῦδος λιγυρότερον.

maravillosa. Pero esta joven fue también conocida por la pasión que despertó en un carnero, según refiere el mismo autor,<sup>159</sup> aunque Eliano<sup>160</sup> precisa que no está claro si fue un carnero, un perro o un ganso. El escolio al v. 31 añade que Teofrasto dice de ella haber tenido a un carnero por enamorado, pero no conservamos ciertamente ningún pasaje de este autor que refiera semejante anécdota. A partir de esta cita, algunos autores pensaron que Glaucia había sido erróneamente puesta en relación con Ptolomeo Filadelfo, pues Teofrasto es anterior, pero hemos de tener presente que también Plinio (*N.H.* X 51) se refiere a ella como citarista de un Ptolomeo, además de recoger el asunto del carnero: *Glaucēs Ptolemaeo regi cithara canentis, quam eodem tempore et aries amasse proditur.*

Ahora bien, dejando anécdotas al margen, debemos volver la mirada a un epigrama de Teócrito conservado en la *A.P.* (VII 262) en forma de un epitafio de Glaucia, cuyo nombre aparece esta vez con la forma en -η por tratarse de un dístico elegíaco:

Ἀυδήσει τὸ γράμμα, τί σᾶμά τε καὶ τίς ὑπ' αὐτῷ.  
 'Γλαύκης εἰμὶ τάφος τῆς ὀνομαζομένης'.

“Dirá el epitafio qué es este sepulcro y quién yace bajo él: ‘Soy la tumba de Glaucia la famosa’ ”.<sup>161</sup>

No sabemos si es ésta la misma artista del *Id.* IV 31 o bien la mítica Glaucia, la rival de Medea llamada en ocasiones Creúsa, pues otros poemas de la recopilación hacen clara referencia a esta última.<sup>162</sup> No obstante, teniendo en cuenta que se trata del mismo autor<sup>163</sup> –pese a la diferencia dialectal que debe atribuirse al contexto poético– y que no se contempla generalmente en el mito el final de la esposa de Jasón, podría tratarse de la misma poetisa y, en este caso, la muerte de Glaucia habría acaecido en la vida real con anterioridad a la de Teócrito. Poco más podemos decir de este personaje sin adentrarnos en arenas movedizas.

<sup>159</sup> Plut., *Mor.* 972f.

<sup>160</sup> *N.A.* I 6: Γλαύκης ἀκούω τῆς κιθαρωδοῦ ἐρασθῆναι κύνα· οἱ δὲ οὐ κύνα, ἀλλὰ κριόν· ἄλλοι δὲ χῆνα. Reitera Eliano el mismo comentario en *N.A.* V 29; VIII 11 y *V.H.* IX 39, así como Plinio en *N.H.* X 51.

<sup>161</sup> Traducción de FERNÁNDEZ-GALIANO (1978: 206).

<sup>162</sup> Cf. *A.P.* V 288; VII 354; XI 411 y XVI 137.

<sup>163</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO (*ibidem*) cree más bien que el epigrama no es de Teócrito y que ha sido considerado como tal precisamente porque habla de Glaucia mencionada por el siracusano en el *Id.* IV 31.

## 2. Berenice

Berenice, conocida como esposa<sup>164</sup> de Ptolomeo I Soter, fue, a juzgar por el testimonio de las fuentes,<sup>165</sup> la más querida de entre las mujeres del monarca. Era viuda de un tal Filipo y tenía ya dos hijos, llamados Magas y Antígona en honor a sus progenitores,<sup>166</sup> cuando el primer monarca ptolemaico se prendó de ella, pues era dulce y encantadora. Ptolomeo, por su parte, además de las diversas amantes que como Tais le dieron también hijos, había contraído matrimonio previamente con una joven persa en torno al 324 a. C., así como con Eurídice, la hija de Antípatro, en el 322 a. C., la cual le dio cuatro descendientes. Parecían ambos felices cuando Berenice llegó desde Macedonia como dama de honor de Eurídice a quien le unía, además, cierto vínculo de parentesco, pues Antígona, la madre de Berenice, era hija de Casandro, tío paterno de Eurídice.<sup>167</sup> Al parecer, el título de reina fue conferido, a partir del 306-5 a. C. a las esposas de los diádocos fundadores de dinastías monárquicas como Demetrio Poliorcetes, Ptolomeo o Seleuco y su atribución reforzaba el prestigio del monarca y legitimaba la descendencia nacida de su unión con la reina. A su vez, las mujeres dotadas de este título accedían al reconocimiento público y afirmaban su predominio sobre otras eventuales esposas del rey.<sup>168</sup> Sin embargo, en casa de Ptolomeo, como también sucedía entre los restantes sucesores de Alejandro, los matrimonios se celebraban con cierta irregularidad y este exceso de poligamia<sup>169</sup> generalizada provocó que en Egipto se adoptara la costumbre de deificar<sup>170</sup> juntamente al rey y a la reina a fin de regularizar su enlace, acontecimiento que recoge Teócrito en los *Idd.* XV y XVII respecto de Ptolomeo I Soter y Berenice. Como

---

<sup>164</sup> Sobre si Berenice fue esposa o amante de Ptolomeo y la fecha de su boda *vid.* MACURDY (1932: 105-6).

<sup>165</sup> *Vid.* Plut., *Pyrrh.* IV.

<sup>166</sup> Calímaco (*fr.* 388) alude a su ascendencia paterna en un poema que tal vez recogiera la salvación de Magas de una derrota militar gracias a su hija.

<sup>167</sup> *Vid.* MACURDY (1932: 103).

<sup>168</sup> Un decreto de Ilion confería incluso a Estratonice, la hija de Demetrio Poliorcetes y de File, casada con Antíoco el título de “hermana” del rey, su esposo. Así, la monarquía seléucida trataba de asemejarse a la de los Lágidas de Egipto mediante títulos honoríficos. *Vid.* BIELMAN (2002: 70).

<sup>169</sup> *Cf.* POMEROY (1997a: 194).

<sup>170</sup> POTTER (2003: 416 y 419) sostiene que, en la segunda mitad del s. IV a. C., no era inusual que una ciudad hubiese votado a un individuo para que fuera inscrito en una estela expuesta en un templo. De ahí, la práctica de dedicar estatuas u otras imágenes en templos a individuos que hubieran gastado una gran cantidad de dinero o de tiempo en algún templo u otra cuestión ciudadana habría llevado probablemente al desarrollo del culto a los humanos. Por tanto, lo que se desarrolló en Egipto fue una combinación de elementos derivados del culto al benefactor con tradiciones indígenas para crear una nueva forma poderosa de institución política.

señala Macurdy (1932: 106), es significativo que el ambicioso Ptolomeo hubiese preferido legalizar su matrimonio con la viuda de un macedonio corriente en un tiempo en el que predominaban intereses de índole diversa en las alianzas de tal naturaleza. No obstante, parece que Soter había considerado previamente la posibilidad de unirse a Cleopatra en el 308 a. C., así como a Cratesópolis, pero por aquel entonces Berenice debió de dar a luz un hijo suyo y decidió finalmente repudiar a Eurídice para aceptar a la hija de Magas como esposa legítima y madre de sus herederos. De este matrimonio nacieron Ptolomeo II Filadelfo, Arsínoe II y Filoteria, de la cual poco se sabe.

Así pues, a fin de dejar constancia de la sólida unión entre Ptolomeo y Berenice –los padres del monarca que Teócrito se propone elogiar– el poeta se detiene de modo especial en su deificación, así como en la extraordinaria armonía que envolvía a la divina pareja. Por tanto, relata en primer término la forma en que Berenice fue divinizada tras su muerte y hecha inmortal de mortal que era por la diosa Afrodita<sup>171</sup> quien “derramó ambrosía en su pecho de mujer” (ἀμβροσίαν ἐς στήθος ἀποστάξασα γυναικός, *Id.* XV 108), preservándola de la corrupción mediante el manjar de los dioses.<sup>172</sup> Se ve en ello un sincretismo de elementos de la religión, la magia y la ciencia, reflejo de la confusa situación de los inicios de la época helenística donde la religiosidad se ha bifurcado, por una parte, en el culto estatal a los monarcas y, por otra, en el culto a los astros.<sup>173</sup> Además, el culto a la reina hacía más sólido el principio dinástico de acuerdo con el cual el poder residía en ciertos clanes familiares y se convertía, de este modo, en instrumento de cohesión política.<sup>174</sup> A continuación, pasa Teócrito a reflejar la amorosa unión entre los esposos y presenta a Ptolomeo I Soter, ya divinizado, abandonando la esfera pública para reunirse con su amada:

τῷ καὶ ἐπεὶ δαίτηθεν ἱοὶ κεκορημένος ἤδη  
νέκταρος εὐόδοιο φίλας ἐς δῶμ' ἀλόχοιο,

“Por eso, ahíto del perfumado néctar deja el banquete para ir a la mansión de su querida esposa” (*Id.* XVII 28-9).

<sup>171</sup> Sobre la asimilación de las reinas ptolemaicas a Afrodita y la celebración de cultos públicos de los Ptolomeos *vid.* FRASER (1972a: 229-46); ROWLANDSON (1998: 27-8 y 37-40).

<sup>172</sup> *Cf. Id.* XV 106-9, pasaje comentado en el capítulo correspondiente a la divinidad del amor. La ambrosía aparece ya relacionada con la inmortalidad en Píndaro (*P.* IX 63) e *h.Cer.* 237. A su vez, este último verso es retomado por Apolonio Rodio (*IV* 287).

<sup>173</sup> *Vid.* CALVO (1998a: 21).

<sup>174</sup> *Vid.* BIELMAN (2002: 281).

Entre ambos se aprecia, pues, una relación plena de armonía y teñida, sin duda, de la idealización poética en torno a los monarcas a quienes Teócrito desea, en esta ocasión, ensalzar. De hecho, parece casi una excepción tener noticia de tan amoroso vínculo entre esposos en un momento histórico en el que predominan los matrimonios de conveniencia.<sup>175</sup> No obstante, sospechamos que, en realidad, el deseo subyacente a estos versos es el de alabar a Ptolomeo II pero, dado que la nobleza del linaje es fundamental en la concepción griega –lo mismo que las genealogías lo son en la poesía alejandrina–, comienza el poeta con el elogio de sus padres. Para ello trae a colación una lista de madres de héroes ilustres que, en forma de priamel, culmina con la del monarca:

Ἄργεια κυάνοφρυ, σὺ λαοφόνον Διομήδεα  
 μισγομένα Τυδῆι τέκες, Καλυδωνίῳ ἀνδρί,<sup>176</sup>  
 ἀλλὰ Θέτις βαθύκολπος ἀκοντιστὰν Ἀχιλῆα  
 Αἰακίδα Πηλῆι· σὲ δ', αἰχμητὰ Πτολεμαίε,  
 αἰχμητᾷ Πτολεμαίῳ ἀρίζηλος Βερενίκα.  
 καί σε Κόως ἀτίταλλε βρέφος νεογιλλὸν ἔοντα,  
 δεξαμένα παρὰ ματρός ὅτε πρώταν ἴδες ἁῶ.  
 ἔνθα γὰρ Εἰλείθυιαν ἐβώσατο λυσίζωνον  
 Ἀντιγόνας θυγάτηρ βεβαρημένα ὠδίνεσσιν·  
 ἦ δέ οἱ εὐμενέοισα παρίστατο, καὶ δ' ἄρα πάντων  
 νωδυνίαν κατέχευε μελῶν·

“Argiva de obscuras cejas, tú te uniste a Tideo, el héroe de Calidón, y trajiste al mundo a Diomedes, destructor de huestes; tú, Tetis, la del airoso talle, al adardeador Aquiles, para Peleo Eácida. Y a ti, lancero Ptolomeo, para el lancero Ptolomeo te dio a luz la ilustre Berenice. De tu madre, Cos te recibió para criarte, niño recién nacido, cuando viste la primera aurora; pues allí fue donde, abrumada de dolores, la hija de Antígona invocó a Ilitía, que preside los partos, y ella la asistió benévola, y por todos los miembros le extendió el alivio” (*Id.* XVII 53-63).

Aquí la ἀρίζηλος<sup>177</sup> Βερενίκα destaca como madre de Ptolomeo quien se ve equiparado, de acuerdo con la lógica de la enumeración, a los grandes héroes del pasado.

<sup>175</sup> Vid. POMEROY (1987: 143).

<sup>176</sup> Volvemos sobre estos dos versos en el capítulo “Mujeres del mito”, donde tratamos a Clizia, aquí aludida.

<sup>177</sup> El mismo adjetivo es aplicado a Berenice, probablemente la esposa de Ptolomeo III Evergetes, en el epigrama LI de Calímaco que conmemora una estatua de la reina. El tinte dórico del epigrama parece sugerir

Se resalta el origen<sup>178</sup> de cada uno de ellos en la idea de que los hijos heredan las cualidades de sus padres<sup>179</sup> de modo que la alabanza de Ptolomeo I Soter adquiere ahora un sentido pleno. Quizás algo rebuscadamente, Hunter (1996a: 82) observa que, del mismo modo que las Musas de Hesíodo (*Th.* 82) miran con benevolencia a los reyes “desde su nacimiento”, las Musas de Teócrito describen precisamente el nacimiento de Ptolomeo (vv. 56-76). Además, Berenice es Ἀντιγόνας θυγάτηρ, lo cual constituye una nota erudita en la misma línea del gusto alejandrino por la genealogía. En este punto, no falta quien piensa<sup>180</sup> que Teócrito la llama “hija de Antígona” a fin de realzar su conexión con la casa de Antípatro.

Por otra parte, como medio de encomiar a Ptolomeo I, Teócrito exalta la amantísima relación que éste tenía con su esposa, así como las virtudes de ésta gracias a las cuales mereció recibir de la mismísima Afrodita los dones amorosos:

Οἷα δ' ἐν πινυταῖσι περικλειτὰ Βερενίκα  
ἔπρεπε θηλυτέρης, ὄφελος μέγα γειναμένοισι.  
τῇ μὲν Κύπρον ἔχοισα Διώνας πότνια κούρα  
κόλπον ἐς εὐώδη ῥαδινὰς ἐσεμάξατο χεῖρας·  
τῷ οὐπω τινὰ φαντὶ ἀδεῖν τόσον ἀνδρὶ γυναικῶν  
ὅσσον περ Πτολεμαῖος ἔην ἐφίλησεν ἄκοιτιν.

“¡Y cómo la afamada Berenice entre las más prudentes destacaba! Para sus padres era grande ayuda. La augusta hija de Dione, que impera sobre Chipre, habíale impuesto en el fragante seno sus manos delicadas. Por eso, según dicen, a ningún hombre enamoró mujer alguna como amó Ptolomeo a su esposa. Ella con mucho amor correspondía” (*Id.* XVII 34-9).

Teócrito alaba a esta mujer por su sensatez y Plutarco (*Pyrrh.* IV) incide en su gran capacidad intelectual, cualidades resaltadas también por el escoliasta del *Id.* XVII 34: αὕτη ἐν ταῖς σώφροσι γυναιξὶν εὖδηλος ἦν. Bajo la expresión ὄφελος μέγα γειναμένοισι subyace probablemente la idea de que Berenice, contrariamente al común de las mujeres que constituían una carga para la familia, lejos de ser un peso, ayudaba

---

un préstamo de Teócrito por parte de su colega alejandrino. Este epíteto puede calificar al sonido en Homero. *Vid.* RODRÍGUEZ ALFAGEME (1993: 85).

<sup>178</sup> Sobre la importancia de la genealogía para los griegos de época helenística *vid.* SCHEER (2003: 216-8).

<sup>179</sup> Sobre lo poco apropiado que resulta el adjetivo αἰχμητής para el pacífico Filadelfo *cf.* GOW (1992b<sup>7</sup>: 335).

<sup>180</sup> *Vid.* MACURDY (1932: 105).



sobremanera a sus progenitores gracias a su virtud. Por ello y gracias a los poderes insuflados por la diosa del amor, que aquí se muestra favorable, ningún hombre amó tanto a su esposa como Ptolomeo I a Berenice. A ella se opone, a modo de ejemplo, la mujer a quien no quiere su marido, la cual siempre tiene en mente a algún otro hombre. Pese a que Teócrito afirma que esta esposa tiene hijos con facilidad (ῥηίδιοι δὲ γοναί, v. 44), nada indica que la mujer infiel tuviera que ser prolífera. En este verso, varios estudiosos<sup>181</sup> han intentado identificar a la esposa infiel con alguna de las cónyuges pertenecientes a la familia real sin llegar a ninguna aserción concluyente.

De otro lado, la imposición de manos es, sin duda, reflejo de una antigua creencia según la cual de las manos se irradiaba la energía vital.<sup>182</sup> Con ello, Afrodita estaría transmitiendo a Berenice sus propias cualidades y este pasaje constituiría así un precedente de la atribución a la reina de poderes relativos al amor, pues ya en vida habría gozado de la protección de la diosa. Según el *Id.* XVII 45-50, gracias a su intervención, la bella Berenice no atravesó el Aqueronte, sino que fue arrebatada y puesta en su templo a fin de compartir con ella sus honores:

πᾶσιν δ' ἥπιος ἥδε βροτοῖς μαλακοῦς μὲν ἔρωτας  
προσπνείει, κούφας δὲ διδοῖ ποθέοντι μερίμνας.

“Benigna con todos los mortales, inspira desde allí dulces amores y mitiga las cuitas del que añora” (*Id.* XVII 51-52).

Pero ya anteriormente, otra deidad se había mostrado benévola con Berenice, según hemos visto más arriba,<sup>183</sup> al aliviarla cuando se hallaba abrumada por los dolores del parto. En efecto, Ilitía la ayudó porque era merecedora de gozar de la protección divina. Así pues, entendemos, Berenice era tan virtuosa en vida que Afrodita velaba por ella y la arrebató antes de que cruzara la laguna Estigia para compartir conjuntamente los honores de su templo. Este lugar sagrado debe de ser el *Bereniceum* del que nos habla Ateneo (V 34), situado en Alejandría. Berenice, desde allí, se muestra benigna –ἥπιος– con los mortales en honor a su antigua condición, inspira blandos amores y alivia al que sufre de deseo. Según el testimonio de Teócrito (*Id.* XVII 121-5), Ptolomeo II Filadelfo fue el

<sup>181</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 334).

<sup>182</sup> Sobre el sentido de θεῶν χεῖρας y su relación con nuestra expresión ‘mano de santo’, vid. AGUILAR (2005: 422, n. 8) y RODRÍGUEZ ALFAGEME (2005: 125-140).

<sup>183</sup> Vid. Theoc., *Id.* XVII 60-3.

primero en construir templos y estatuas para sus padres divinizados:<sup>184</sup> a Ptolomeo I, Zeus le ha otorgado dones como los de los inmortales y una casa de oro en el cielo donde se sienta entre Heracles y Alejandro, mientras Berenice, según acabamos de ver, ha sido colocada en un santuario por Afrodita desde donde escucha las plegarias de los amantes.

Al abordar un personaje históricamente tan significativo, no podemos obviar el poema atribuido a Teócrito que lleva por título su nombre. Los pocos versos llegados a nosotros a través de una cita de Ateneo (VII 20) nada novedoso aportan relativo a la reina, pues se detienen en la identificación del llamado ἰχθὺς ἱερὸς.<sup>185</sup> Legrand (1972<sup>7</sup>: 154) deja abierta la cuestión sobre la identidad de Berenice afirmando que puede tratarse tanto de la madre de Filadelfo, la ἀρίζηλος Βερενίκη del encomio a Ptolomeo, como de la hija de Magas de Cirene, casada en el año 249 a. C. con Ptolomeo Evergetes y en cuyo honor Calímaco escribió la *Cabellera de Berenice*. En el primer caso, el poema sería probablemente contemporáneo, más o menos, de los *Idd.* XV y XVII; en el segundo, sería muy posterior. Desgraciadamente, no tenemos criterios para dilucidarlo. Tan sólo sabemos que estos versos forman parte de un poema perdido y su encabezamiento sugiere que fue dedicado a la esposa de Ptolomeo I Soter, siendo tal vez ella la diosa mencionada en el fragmento de acuerdo con su póstuma deificación.<sup>186</sup> Con todo, no debe descartarse la posibilidad de que la deidad mencionada en el v. 3 no sea la que da nombre a la pieza, sino un personaje completamente diferente, una incógnita que no nos es dado resolver.

Para determinar las fechas en que vivió esta reina poco ayudan las hipótesis relativas al momento de composición de los poemas. Por una parte, tanto el *Id.* XV como el *Id.* XVII se escribieron tras la desaparición de Berenice e incluso después de su deificación (*cf.* *Id.* XV 34 y ss., 121 y ss.). Pero no está claro si Berenice vivió para ver coronado a su hijo Ptolomeo II Filadelfo, proclamado rey en el año 284 a. C., aunque lo que sí es obvio es que en la fecha en que se componen los poemas dedicados a Filadelfo ésta ya había fallecido, pese a ser más joven que su esposo, muerto en el 282 a. C. a los 84 años.<sup>187</sup> Como apunta Dover (1971: XXI), cuando se escribe el *Id.* XVII, Ptolomeo II, adoptando la práctica de los faraones, ya se había casado con su hermana Arsínoe (*cf.* *Id.* XVII 128 y ss.). Ahora bien, gracias a fuentes orientales sabemos que Ptolomeo Filadelfo y Arsínoe se casaron en el 274-3 a. C., o tal vez unos años antes, y que Arsínoe murió en el 270 a. C.

<sup>184</sup> También erigió una estatua a la reina Arsínoe II, según testimonia Pausanias (IX 31, 1).

<sup>185</sup> Posteriormente, en el s. XII d. C., encontramos una alusión a estos versos en el comentario de Eustacio a *Il.* XVI 407.

<sup>186</sup> *Cf.* *Idd.* XV 106-108 y XVII 123.

<sup>187</sup> *Vid.* MACURDY (1932: 107).

Por tanto, aunque no conozcamos la fecha exacta de la muerte de Berenice, al menos podemos decir que el *Id.* XVII es fechable en torno al 270 a. C., de forma que, si tenemos en cuenta que ésta nació sobre el 340 a. C., vivió a lo sumo un total de 70 años. El poema XV, que también hace referencia a los mismos personajes y acontecimientos (*cf. Id.* XV 22 y ss., 106 y ss., 110 y ss.), debe de ser, en consecuencia, de la misma época.

### 3. Arsínoe

Arsínoe II nació en el año 315 a. C., hija de Ptolomeo I Soter y Berenice.<sup>188</sup> A los 15 ó 16 años se casó con Lisímaco, rey de Tracia, antiguo compañero de armas de su padre y mucho mayor que ella, pues contaba con unos 61 años. Éste tenía ya dos hijos, uno de su matrimonio con la persa Amasteis, llamado Alejandro, y otro, de nombre Agatocles, algo mayor que Arsínoe y de quien ésta probablemente se enamoró causando más tarde su ruina. De Arsínoe, Lisímaco tuvo tres hijos, a saber, Ptolomeo, Filipo y Lisímaco. Unos años después, Lisímaco fue derrocado y muerto y Arsínoe escapó a Macedonia con sus tres hijos disfrazada de mendiga.<sup>189</sup> Así, siendo todavía joven y ambiciosa, se casó con su hermanastro Ptolomeo Cerauno, rey de Macedonia y Tracia en aquel momento, pero no fue ésta una unión feliz, ya que Cerauno mató el día de su boda a los dos hijos más jóvenes de la novia por miedo a que le arrebataran el poder (*ἄσφαλείας ἔνεκα*), pues eran los auténticos herederos del trono de Macedonia. Con esta segunda decepción marital, Arsínoe halló de nuevo refugio –casi a los cuarenta– en su Alejandría natal, al amparo familiar de su hermano Ptolomeo II Filadelfo<sup>190</sup> con quien estuvo gobernando Egipto durante unos cinco años hasta su muerte en el 270 ó 269 a. C. A diferencia de las primeras reinas de Egipto –como Eurídice y Berenice, esposas de Ptolomeo I, o Arsínoe I, primera esposa de Ptolomeo II– que no parecen haber tenido una influencia notable en la vida pública de sus maridos,<sup>191</sup> Arsínoe II debió de influir considerablemente incluso en la política,<sup>192</sup> a juzgar

---

<sup>188</sup> Sobre si Arsínoe I es, en realidad, la hija de Arsínoe II y Lisímaco, *vid.* MACURDY (1932: 109).

<sup>189</sup> *Vid.* Polyaen., VIII 57.

<sup>190</sup> Sobre las causas que motivaron esta boda *vid.* POMEROY (1984: 17). Volvemos en el capítulo de las *παρθέναι* sobre si la *τριγάμοιο γυναικός* del *Id.* XII 5 es o no Arsínoe II. En cuanto a si Arsínoe II adoptó los hijos de su antecesora Arsínoe I –Ptolomeo, Lisímaco y Berenice– por no tener ella misma hijos de Filadelfo *vid.* MACURDY (1932: 120-1) y *Sch. in Th.* XVII 128.

<sup>191</sup> Con todo, en comparación con otros reinos helenísticos, el ptolemaico concedió un papel prominente a las mujeres en materia pública. *Vid.* ROWLANDSON (1998: 24).

por el Decreto Cremonídeo (votado entre el 267 y el 265 a.C., incluso después de la muerte de la reina), pues, al parecer, Ptolomeo II tomó partido por los griegos siguiendo el criterio de su hermana.<sup>193</sup> Por añadidura, no debió de ser la única ya que numerosas inscripciones revelan la intervención de las reinas helenísticas en los más altos niveles de los asuntos de Estado: algunas reinas seléucidas, lágidas o epirotas fueron regentes con plenos poderes e incluso encabezaron la armada.<sup>194</sup> Con todo, la acción de las reinas estaba limitada, por lo general, a las fronteras de su reino y se encargaban más bien de actividades de competencia femenina como la recepción de embajadas. Disponían de sus cortesanos personales y contribuían al renombre del régimen con sus actividades complementarias a las del rey, especialmente en el terreno económico-social: interés por los prisioneros o soldados, obras benéficas, sostén a la familia o a eventos sagrados de prestigio.

Por otra parte, tanto en el terreno de la política como en el de la religión,<sup>195</sup> los griegos tendieron a orientalizarse.<sup>196</sup> En Egipto, era habitual el matrimonio de los faraones con sus hermanas<sup>197</sup> y por ello los indígenas egipcios se sintieron halagados de que los monarcas griegos se acogieran a su ancestral costumbre. Su matrimonio era así aceptable desde un punto de vista político, sobre todo, si tenemos en cuenta lo mucho que debió de agradar, no sólo a los sacerdotes egipcios, sino también a la masa de la población indígena sometida, que se sentía en inferioridad de condiciones y tal vez oprimida por un gobierno extranjero. Ahora los griegos se acercaban a ellos y los monarcas afianzaban su posición al frente del rico país del Nilo.<sup>198</sup> Además, la consanguinidad<sup>199</sup> fue siempre un elemento esencial en el pensamiento social heleno desde que Hesíodo (*Op.* 180-200) insistiera en que la discordia entre hermanos, o entre hijos y padres, era característica de una sociedad que se derrumba por su falta de justicia y vergüenza. De esta manera, existía una arraigada convicción popular según la cual la armonía y la solidaridad entre familiares de sangre era indispensable para la cohesión, la seguridad y la prosperidad futura de la sociedad.<sup>200</sup> Por este motivo, en Atenas el matrimonio entre miembros de la misma familia, ya fuera entre

<sup>192</sup> MORI (2001: 85-106), en un curioso artículo, trata de hallar la conexión entre la homérica reina feacia Arete –a través de su presencia en las *Argonáuticas*– y Arsínoe para explicar la influencia política de esta última.

<sup>193</sup> Vid. POMEROY (1987: 147); BIELMAN (2002: 75).

<sup>194</sup> Hay ejemplos de que las reinas estaban en pleno derecho de dar órdenes a funcionarios reales y de que algunas participaron en misiones diplomáticas. Vid. BIELMAN (2002: 283).

<sup>195</sup> Vid. TEODORSSON (1977: 14).

<sup>196</sup> Sin embargo, curiosamente, Teócrito parece hacer un esfuerzo por helenizar cuanto de oriental puede hallarse en torno a la figura de los ptolomeos. Vid. GRIFFITHS (1979: 84-5).

<sup>197</sup> Vid. Paus., I 7.

<sup>198</sup> Vid. MACURDY (1932: 118).

<sup>199</sup> Vid. Arist., *E.N.* 1161b y *E.E.* 1241b.

<sup>200</sup> Vid. FEHR (1997: 51).

primos o entre tío y sobrina no eran infrecuentes e incluso la unión entre hermanastros estaba permitida tanto en Atenas como en Esparta. A partir de este hecho, algunos estudiosos como Pomeroy (1997a: 194) piensan que la situación del Egipto ptolemaico podría ser tal vez considerada como un paso más en el camino de la endogamia. En la misma línea, Griffiths (1984: 256) observa que si Gorgo y Praxínoa aceptan el incesto de los Ptolomeos, su autodeificación y su autocracia, debe ser porque éstos no eran temas tan controvertidos para la limitada sensibilidad burguesa. Con todo, no podemos olvidar que bajo la voz de las siracusanas subyace la de su artífice y apologeta de los Ptolomeos y lo cierto es que, al parecer, gran parte de los helenos tomaron el asunto como un atentado digno de censura contra sus principios. En efecto, si bien entre los griegos y los macedonios no era extraño casarse entre hermanastros por parte paterna, no estaba permitido el enlace entre hermanos de padre y madre. No tenemos más que recordar las palabras de Heródoto, quien contaba el matrimonio del persa Cambises con su propia hermana entre las maldades del monarca:

Πρῶτον μὲν δὴ λέγουσι Καμβύση τῶν κακῶν ἄρξαι τοῦτο. Δεύτερα δὲ ἐξεργάσατο τὴν ἀδελφεὴν ἐπισπομένην οἱ ἐς Αἴγυπτον, τῇ καὶ συνοίκεε καὶ ἦν οἱ ἀπ' ἀμφοτέρων ἀδελφεή.

“Éste fue, en suma, el caso que, según cuentan, comenzó la serie de atrocidades de Cambises. En segundo lugar, acabó con su hermana, que le había acompañado a Egipto y que era su esposa, a la par que su hermana por parte de padre y madre”<sup>201</sup> (Hdt., III 31).

De una opinión semejante y generalizada entre los griegos dejan constancia Plutarco (*Mor.* 11a) y Ateneo (XIV 13)<sup>202</sup> al relatar la anécdota del bromista Sotades, quien habló de modo inconveniente respecto a la incestuosa unión y fue castigado por ello a visitar el fondo de un puerto en un pesado ataúd. Por su parte, los poetas del entorno de la corte alejandrina, entre los que se hallaba Teócrito, trataron de justificar la actuación del soberano y recurrieron para este fin a su propia tradición: los dioses griegos, Zeus y Hera (*Idd.* XV y XVII) –o incluso Heracles y Hebe (*Idd.* XXIV y XVII)<sup>203</sup> también habían incurrido en un matrimonio incestuoso sin que nadie se hubiese atrevido criticarlos.<sup>204</sup>

<sup>201</sup> Trad. de SCHRADER (1979: 76).

<sup>202</sup> Vid. también Plut., *Mor.* 736e.

<sup>203</sup> Vid. GRIFFITHS (1979: 54).

<sup>204</sup> La alusión a los amores de Zeus para justificar los propios es un tópico de la literatura griega clásica y helenística. También Dafnis en el *Id.* VIII 59-60 se excusa por su pasión: ὦ πάτερ, ὦ Ζεῦ, / οὐ μόνος ἠράσθην· καὶ τὸ γυναικοφίλας (“¡Ay, padre Zeus! No amo sólo yo, a ti también te enamoran las mujeres”).

Además, los ptolomeos facilitaron la comparación con los sempiternos siguiendo otro de los usos faraónicos practicado ya por Alejandro Magno: se deificaron<sup>205</sup> a sí mismos en vida como Θεοὶ Ἀδελφοί, lo cual supuso un elemento más de choque para la estructura mental de los helenos. A ello alude Herodas en un *Mimo* (I 30) donde una vieja habla de las excelencias de Egipto y menciona a “los dioses hermanos”, Ptolomeo II y Arsínoe. Este dato sirve además como fecha *post quem* para datar el opúsculo, pues la reina no alcanzó el rango divino hasta el año 270 ó 269 a. C. Ahora bien, si es cierta la noticia de que Arsínoe fue deificada poco antes de su muerte, resulta que fue la primera mujer macedonia divinizada en vida.<sup>206</sup> No obstante, ante esta cuestión nos preguntamos por qué Calímaco recrea en el *fr.* 228 –cuyo tema principal es precisamente la divinización de Arsínoe, según informa el título ofrecido por la *diégesis*– el dolor causado por su desaparición como si en el mismo momento de su muerte hubiese sido raptada por los Dioscuros.

Así pues, dada la peculiaridad de la situación, el elogio de Ptolomeo había de contener ineludiblemente una visión positiva de su esposa Arsínoe.<sup>207</sup> En consecuencia, tras alabar la forma en que el monarca honra a sus padres mediante templos y estatuas, incluye el poeta a su compañera en la misma acción –pues se trata también de sus progenitores, aunque no se haga especial hincapié en ello–. A este detalle añade Teócrito un comentario acerca del mucho amor que sentía Arsínoe por su esposo-hermano, lo cual enaltece la extraña unión:

πολλὰ δὲ πλανθέντα βοῶν ὄγε μηρία καίει  
 μησὶ περιπλομένοισιν<sup>208</sup> ἐρευθομένων ἐπὶ βομῶν,  
 αὐτὸς τ' ἰφθίμα τ' ἄλοχος, τᾶς οὔτις ἀρείων  
 νυμφίον ἐν μεγάροισι γυνὰ περιβάλλετ' ἀγοστῶ,  
 ἐκ θυμοῦ στέργοισα κασίγνητόν τε πόσιν τε.

“Muchos muslos rollizos de bueyes él quema al paso de los meses sobre las aras cubiertas de rojo, él y su ilustre esposa, más noble que la cual mujer alguna abraza a su marido en la morada. Ama de corazón a su esposo y hermano” (*Id.* XVII 126-130).

<sup>205</sup> Sobre este proceso y su reflejo en los testimonios literarios *vid.* VICENTE SOBRADILLO (2007: 489-500).

<sup>206</sup> *Vid.* MACURDY (1932: 116, n. 46).

<sup>207</sup> Resulta muy interesante el estudio de la presencia de Arsínoe en la literatura de su propio tiempo. Sobre este tema, *vid.* LELLI (2002: 5-29), quien aporta un cuadro claro y bastante completo de los testimonios literarios conservados.

<sup>208</sup> La expresión *μησὶ περιπλομένοισιν* sugiere, tal vez, la institución de la ofrenda al final de cada mes. *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 345).

Arsínoe es, en este poema, ἰφθίμα ('fuerte', 'robusta'), variante dórica de un adjetivo que se aplica en los poemas homéricos<sup>209</sup> a las mujeres de los héroes cuando se trata de exaltar sus cualidades de generosidad y valentía. Ninguna mujer hay mejor que ella (vv. 128-9) lo cual justifica plenamente la elección de Filadelfo, además de constituir una adulación a la reina. Teócrito establece aquí una contraposición entre ἄλοχος y νυμφίον γυνᾶ de tal forma que Arsínoe, siendo una mujer casada hace tiempo –unos cinco años a juicio de Gow (1992b<sup>7</sup>: 345)–, es más virtuosa que las jóvenes recién desposadas, las cuales, es de suponer, son amantísimas de sus maridos.<sup>210</sup> Nótese que al principio se habla de Arsínoe como esposa y sólo al final se introduce el detalle de su vínculo de sangre con el monarca, después de haber dejado bien sentadas las razones de su irremplazable amor. Se establece, por otra parte, un paralelismo entre la amorosa relación de Ptolomeo I y Berenice y la de sus hijos –de hecho, Arsínoe es divinizada como lo fue también su madre–. A modo de colofón, se introduce en el *Id.* XVII 131-4 la idea de que la reina desposa a su propio hermano de acuerdo con el ejemplo de las diosas Hera y Rea, cuyos matrimonios siguieron la misma pauta. De hecho, la fórmula κασίγνητόν τε πόσιν (*Id.* XVII 130) se inspira en Homero (*Il.* XVI 432 y XVIII 356), donde Zeus llama a Hera κασιγνήτην ἄλοχόν τε.

Pero la presencia de la reina Arsínoe en Teócrito responde a dos contextos bien distintos. Según acabamos de ver, en el encomio de Ptolomeo su aparición se debe a la necesidad de justificar ante los griegos el matrimonio poco usual que concertó con el monarca. De modo bien distinto, en la segunda parte del *Id.* XV, Arsínoe es una reina cuyo poder e importancia llega al lector a través de las palabras de sus súbditas. Éstas, entusiasmadas por la celebración de las Adonias,<sup>211</sup> insertan en su discurso algunos comentarios respecto a la buena organización de las mismas llevada a cabo por la reina.<sup>212</sup> Evidentemente, nada sale de sus labios que la reina no estuviese dispuesta a oír. De este modo habla Gorgo:

<sup>209</sup> Cf. *Il.* V 415; XIX 116 y *Od.* XII 452; XVI 332.

<sup>210</sup> Esta idea sobre la recién casada aparece también en un contexto semejante, en el *Id.* II 136, con el mismo término νύμφα.

<sup>211</sup> GOW (1992b<sup>7</sup>: 262) recuerda que la exposición organizada por Arsínoe no tiene paralelo en otras referencias literarias a las Adonias, aunque tal vez alguna luz pueda ser arrojada por Petronio (III 142). Vid. GLOTZ (1920: 169).

<sup>212</sup> Sobre la ironía teocritea en relación con la organización de estas fiestas vid. HORSTMANN (1976: 18-57) y GRIFFITHS (1979: 83).

ἀκούω χρῆμα καλόν τι  
κοσμεῖν τὰν βασίλισσαν.

“He oído que la reina prepara una cosa preciosa” (*Id.* XV 23-4).

Esta βασίλισσα –forma regular empleada en las inscripciones ptolemaicas–<sup>213</sup> no puede ser otra que Arsínoe II, de forma que la referencia sirve, además, para fechar el momento histórico en que sucede la acción del idilio. No pocos autores,<sup>214</sup> opinan que este término es probablemente una palabra macedonia –o, al menos, difundida por los macedonios– para designar a la reina frente a otras formas más antiguas.<sup>215</sup> Sin embargo, otros estudiosos<sup>216</sup> han visto con más acierto que βασίλισσα –presente ya en Jenofonte (*Oec.* IX 15)– empezó a sustituir formaciones más tempranas como ἄνασσα, βασίλεια o βασιλῖς a lo largo del s. IV a. C. y que se había formado añadiendo un sufijo femenino –no necesariamente macedonio– a la raíz de la palabra que designaba al rey, βασιλεύς. Es muy posible que el título de βασίλισσα concurriera a realzar y dar estabilidad a la posición del rey junto a la figura de la reina.<sup>217</sup> Con todo, si al principio se aplicó a las esposas de los reyes, pronto, al menos en algunas dinastías helenísticas, se empleó también para las hijas y las mujeres que actuaban como regentes o soberanas. Por tanto, podía designar a cualquier miembro femenino de la familia real.

Las Adonias tenían en la Atenas del s. V a. C. carácter privado y estaban al margen de la religiosidad oficial, se celebraban en las casas particulares, lejos de los santuarios y lugares públicos y eran, al parecer, reuniones libertinas donde se permitía el desenfreno femenino desatado mediante juegos y conversaciones de contenido erótico, banquetes y bebida.<sup>218</sup> Las participantes eran, en su inmensa mayoría, cortesanas acompañadas de sus clientes, lo cual no guarda aparentemente relación alguna con el mundo revestido de decencia de las siracusanas. Sin embargo, si las Adonias constituían la celebración del erotismo “social” ajeno al Eros conyugal, que tenía su propio espacio festivo en las Tesmoforias,<sup>219</sup> la celebración de las Adonias casaba, en cierto modo, con la

<sup>213</sup> Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 275).

<sup>214</sup> Vid. MACURDY (1928: 280-81 y 1932: 8). Para más bibliografía remitimos a CARNEY (1991: 165, n. 11).

<sup>215</sup> Sobre la génesis del título de ‘basilissa’, su fecha de creación y su significado vid. CARNEY (1991: 156-157).

<sup>216</sup> Cf. BUCK (1914: 370-3) y CARNEY (1991: 156).

<sup>217</sup> Vid. BIELMAN (2002: 282).

<sup>218</sup> Vid. DETIENNE (1972: 143).

<sup>219</sup> Cf. SÁNCHEZ (2005: 46): “Contrariamente a éstas (las Tesmoforias) donde las mujeres guardaban abstinencia sexual y los hombres no podían participar, en las Adonias no se excluía a los hombres y participaban las mujeres de baja extracción social y el sexo era ‘obligatorio’ ”.



animadversión de las siracusanas respecto de sus maridos. En estas fiestas, a modo de parodia de la actividad agrícola, las mujeres cultivaban en toda suerte de recipientes –ya fueran ánforas rotas, cestas o tiestos, entre otros–, efímeros jardines en las azoteas de las casas.<sup>220</sup> Al ardiente calor del verano, los brotes germinaban rápidamente, crecían y se marchitaban, como el bello Adonis, amado y deseado por las diosas Afrodita y Perséfone. De este modo, amor y muerte se convertían en dos caras de la misma moneda cuyo hilo conductor era el secreto de la regeneración de la vida.

No obstante, en la Alejandría de época helenística el carácter del festival en torno a Adonis parece haberse trasladado al ámbito de la vida pública, a juzgar por el testimonio del *Id.* XV de Teócrito. Así pues, una vez situadas las protagonistas en la celebración, escuchan el canto de la artista que comienza con una invocación a Afrodita (*Id.* XV 109-112) en cuyo honor Arsínoe ha organizado el festival. No es casual que sea la reina la encargada de celebrar las Adonias como homenaje a la diosa de Chipre porque, además de ser un evento reservado a las mujeres y por tanto organizado necesariamente por una autoridad femenina, la vinculación de esta divinidad con la deificación de su madre Berenice la convierte en la patrocinadora idónea. De hecho, el poeta recoge la ascendencia materna de la reina llamándola ἡ Βερενικεία θυγάτηρ Ἑλένης εἰκῦια Ἀρσινόα (“la hija de Berenice, tan bella como Helena, Arsínoe”, *Id.* XV 110-1), verso en el que no debe extrañarnos el empleo del adjetivo en lugar del genitivo del nombre propio correspondiente para indicar la filiación.<sup>221</sup> Hace el poeta hincapié, de esta guisa, en que Arsínoe es hija de Berenice y que, consecuentemente, acoge a Adonis con todos los honores por haber divinizado Afrodita a su madre. Posiblemente a partir de este razonamiento algunos autores como Griffiths (1984: 251-2) infieren que, en realidad, Arsínoe celebra este festival de Afrodita en honor de su madre Berenice, ahora deificada. Se trata, además, de una suerte de anticipación literaria, pues la propia Arsínoe va a ser divinizada, como su progenitora, y asociada a Afrodita Urania<sup>222</sup> o a Afrodita Cefiritis.<sup>223</sup>

De otra parte, si la cantante relaciona aquí la deificación de Berenice con la fiesta organizada por Arsínoe, no es improbable que ésta hubiera tenido lugar no mucho

<sup>220</sup> Vid. CALAMÉ (2002: 167).

<sup>221</sup> Cf. *Idd.* XXII 5, 31, 207; XXVIII 9.

<sup>222</sup> Como muestra POMEROY (1984: 33) la prohibición de celebrar con ofrendas caprinas a la reina, que se sacrificaban a divinidades de la fertilidad, servía para que no se fuese confundida con Afrodita Pandemos, de carácter más libertino que la Urania. KOZLÓVSKAIA (2004: 130-1) estudia la devoción de las mujeres del Bósforo por Afrodita Urania, diosa de carácter orgiástico que llenaba de exaltación el espíritu de las mujeres.

<sup>223</sup> Testimonio de ello lo hallamos en el *Epigrama* V de Calímaco que adopta la forma de una dedicatoria a Afrodita-Arsínoe, cuyo templo se hallaba situado en un promontorio al este de Alejandría llamado Cefirión.

después.<sup>224</sup> Aunque no conocemos la fecha exacta de la divinización, la presencia de Arsínoe sirve para fechar el idilio, pues en él aparece como reina y, por tanto, el poema se sitúa entre su boda con Ptolomeo acaecida en torno al 278 a. C. y su muerte en julio de 270 a. C. Por lo demás, no podemos afinar más en cuanto al momento de la gestación del poema, sino que hemos de conformarnos con los datos internos: la ofrenda de frutos sugiere que la acción se desarrolla a finales del verano o comienzos del otoño, tal vez de 272 a. C.,<sup>225</sup> y el contexto indica que es bastante temprano en la mañana, pues Gorgo vuelve a casa después de su expedición para preparar la comida del mediodía a su marido.

Resulta de sumo interés el comentario de Pomeroy (1984: 30-8) quien se pregunta por qué Arsínoe, comparada con Hera en el *Id.* XVII 133, se asocia normalmente a Afrodita. Esta autora halla su respuesta en varios hechos. En primer lugar, en que la diosa del amor se hallaba vinculada a Chipre desde su nacimiento y esta isla se hallaba bajo el control ptolemaico<sup>226</sup> frente a otras deidades que, como Hera, Ártemis o Atenea eran patronas de Argos, Éfeso y Atenas, respectivamente, es decir, ciudades rivales de Ptolomeo. En segundo lugar, la Cipria era honrada en calidad de diosa del matrimonio en algunos lugares como Esparta –lo mismo que Hera en otros–, de modo que Arsínoe instituyó en su honor las Adonias que tradicionalmente eran entendidas como un encuentro entre la Afrodita de los Jardines y Adonis, un espíritu de la vegetación. En este sentido se entiende, pues, que Teócrito describa sólo el primer día de la celebración, ya que está cantando a la Cipria como diosa de la unión marital.

Así pues, Esparta aparece como nexo para la identificación de Arsínoe-Afrodita-Helena. Pero el hecho de que se diga que Arsínoe es tan bella como Helena puede dar lugar a las interpretaciones más diversas. Según Griffiths (1984: 255), la alusión indica que Arsínoe, lo mismo que Helena a quien se compara en este v. 110, también puede aspirar a la inmortalidad. No obstante, en primer lugar, debemos entenderlo en su sentido más directo como una adulación o un cumplido que Teócrito dirige a la esposa de su protector, Ptolomeo II Filadelfo. Pero, por otra parte, como idea que emerge del sentido general, es posible que el poeta establezca un paralelismo referido al grado de conflictividad que podía suscitar el matrimonio de Arsínoe con su hermano y el de Helena con Paris, aunque a niveles bien distintos. Incluso el detalle podría estar encubriendo un nuevo motivo de justificación para Ptolomeo: Arsínoe era tan seductora e irresistible como Helena, quien

<sup>224</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 294).

<sup>225</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 265).

<sup>226</sup> Por añadidura, el epíteto *εὐπλοία*, habitualmente relacionado con Afrodita, era asimismo apropiado a las exploraciones marítimas de los Ptolomeos.

enamoró a Paris por la divina voluntad de Cipris. De esta suerte, Ptolomeo, por asociación de ideas, se habría visto también cumpliendo el designio de una diosa.<sup>227</sup>

Durante la época helenística, los autores se vieron condicionados por los cambios de la nueva sociedad de Alejandría, de la cual quedó una huella indiscutible en sus obras. Los Ptolomeos empezaron a construir sus propias ciudades y santuarios, a la par que promovieron la poesía griega. En definitiva, en cada templo y en cada rincón de cada calle se respiraba su presencia. Las ciudades helenísticas comenzaron a recibir sus nombres de los monarcas y sus reinas en función de sus propósitos políticos. Por ello, como sugiere Griffiths (1984: 251-2), cuando Gorgo y Praxínoa caminan hacia palacio, probablemente han pasado ya por la calle de la Reina Arsínoe y la calle de Arsínoe, diosa de la Piedad<sup>228</sup> e incluso Arsínoe Victoriosa, título ganado por su diestra gerencia en las guerras de Egipto. En la misma línea, la reina habría organizado las fiestas con una doble finalidad. Por una parte, según acabamos de ver, se trataría de honrar a su propia familia rindiendo tributo a la diosa protectora de su linaje. Pero, por otra, dado que se trata de un evento en el que participa toda la comunidad de Alejandría, tendría necesariamente la intención de contentar a los súbditos y hacerlos partícipes de los asuntos de palacio. De hecho, es a este lugar al que acuden las siracusanas para la contemplación de los tapices y la audición del maravilloso canto de la artista. En efecto, como afirma Praxínoa en el *Id.* XV 24: ἐν ὀλβίῳ ὀλβια πάντα (“Todo es opulencia en casa del opulento”), lo cual implica, además, una consciencia de que la prosperidad de los monarcas incide en la de toda la sociedad. Como observa Hunter (1996b: 149), la acumulación de exclamaciones admirativas de las siracusanas refleja un énfasis deliberado en las riquezas de Egipto, motivo presente también en el *Id.* XVII, así como en la representación de Arsínoe con la cornucopia.<sup>229</sup>

Ahora bien, la imagen de la reina era mejor enaltecida a través de las palabras de unos personajes femeninos, dos afectuosas extranjeras sometidas a su autoridad, que ofrecen una visión sencilla y plena de sinceridad de la casa real. El punto de vista subjetivo que recibe el lector hace más creíble y cercano el criterio de las siracusanas, las cuales muestran admiración y respeto por cuanto ven y oyen en relación con el festival de la reina, pero no perciben que Arsínoe pretende agradar a las masas a fin de mantener así su lealtad. Parece exagerada, no obstante, la opinión de Griffiths (1984: 256) de que la

<sup>227</sup> Vid. KUIPER (1921: 223-42).

<sup>228</sup> La calle de Ὁ Ἀρσινόης Ἐλεήμονος aparece atestiguada en *PLondon Inv.* 2243.13. Vid. GRIFFITHS (1979: 64).

<sup>229</sup> Cf. Ath., XI 97.

pomposidad del festival es el colmo del mal gusto y que Teócrito comparte de este modo una sonrisa con su protector al recordar la susceptibilidad de las masas a tal vulgaridad en su propio verso impecable.

En suma, el poema recrea la historicidad de una reina que ejerce su autoridad a través de la religión, una forma de poder social abierto a las mujeres. Nuevamente Griffiths (1984: 259), en este sentido, compara el poder político de Arsínoe con el de Penélope, mujer que sin perder su feminidad y sin salir de casa, controla la sociedad de Ítaca. Añade que es la divinidad de Arsínoe la que le ahorra la apariencia de estar usurpando el poder al varón y, de este modo, Ptolomeo recibe el elogio del poeta por su actuación política y militar –ciertamente de menor rango que la de su mujer– en los *Idd.* XIV y XVII, mientras que Arsínoe, como todas las reinas posteriores, aparece en los versos tan sólo como una divinidad. En calidad de diosa, Arsínoe no supone ninguna amenaza para los hombres y ofrece un modelo inimitable para las mujeres. Por tanto, concluye Griffiths, la única “nueva mujer” del *Id.* XV es Arsínoe, pero es retratada de forma tan conservadora que podría pasar inadvertido su poder sin precedentes.

#### 4. *Semíramis*

La mítica reina Semíramis<sup>230</sup> es, en opinión de los asiriólogos, Sammu-ramat, esposa de Shamshi-Adad V, rey de Asiria (823-810 a. C.), y madre de Adad-nirari III (810-782), con quien luchó contra Comagene en el año 805 a. C. No obstante, en la leyenda griega era la hija de un mortal y de la diosa siria Dérceto en Escalón, pero fue abandonada en un desierto y recogida posteriormente por el pastor Simio. Más tarde, se casó con Onnes, gobernador de Siria –probablemente el primer sabio sumerio Oannes– y después con Nino, rey epónimo de Nineveh.<sup>231</sup> Veámos en qué contexto del *Id.* XVI aparece esta reina:

ὑψηλὸν δ' Ἰέρωνι κλέος φορέοιεν ᾠδοί  
καὶ πόντου Σκυθικοῖο πέραν καὶ ὅθι πλατὺ τεῖχος  
ἀσφάλτῳ δήσασα Σεμίραμις ἐμβασίλευεν.

---

<sup>230</sup> Vid. *R.E.* (s.v. Semiramis).

<sup>231</sup> Vid. STEPHANIE MARY DALLEY (s.v. Semiramis) en *O.C.D.*

“De Hierón la alta fama transporten los poetas allende el Mar de Escitia, y allá donde Semíramis fue reina, en aquella ciudad de muros anchurosos unidos por betún” (vv. 98-100).

Gracias a sus amplios conocimientos en materia histórica, el lector helenístico sabe perfectamente que la ciudad cuyo nombre no se explicita sino por medio de una perífrasis, es la famosa Babilonia, mientras que la expresión πόντου Σκυθικοῦ πέραν debe referirse al mar Negro en general o, más concretamente, al Mar de Azov en torno al cual se hallaban localizados los escitas. Sabemos, gracias a Heródoto (I 179), que las grandes murallas de la babilónica ciudad de Semíramis estaban hechas de ladrillos unidos por betún. Constituían, junto con los jardines colgantes, una de las maravillas del mundo antiguo, más por los ladrillos que por la brea, a juzgar por el comentario de Aristófanes (Av. 552), quien alaba su magnitud. Como bien observa Gow en su comentario a este pasaje, Escitia y Babilonia representan las extremidades norte y sur respectivamente de lo que podría considerarse el otro lado del mundo desde las fronteras del oeste, es decir, Siracusa. Para Griffiths (1979: 45), la mención de Semíramis contiene un mensaje implícito en el paralelismo entre la antigua Babilonia y la nueva Siracusa erigidos por la reina y Hierón respectivamente. Pero Heródoto (I 184) habla de Semíramis como reina de Babilonia, no como su fundadora, de modo que la versión de que su construcción fue obra de esta mujer pertenece más al ámbito mítico que remonta a Ctesias, según informa el relato de Diodoro (II 7).

Ahora bien, si Legrand (1972<sup>7</sup>: XV-XVI) tiene razones para pensar que la manía de la erudición alejandrina de componer versos ininteligibles casi le fue desconocida a Teócrito, no es menos cierto que los poemas del siracusano no se hallan exentos de estas notas más elaboradas. Pese a ello, una de las principales prioridades del poeta es la expresión sencilla que permita al lector una comprensión casi inmediata, pues a Teócrito le interesa más comunicar que dejar constancia de sus conocimientos o capacidades intelectuales. De este modo, la presencia de la reina Semíramis en el *Id.* XVI constituye, por tanto, sólo una nota erudita que introduce el poeta para ilustrar la mención de un lugar sumamente remoto –en el espacio y en el tiempo–. En efecto, vista desde la parte más occidental del mundo griego –la Siracusa del s. III a. C., donde precisamente se halla el encomiado Hierón– la Babilonia del s. IX a. C. debía de resultar un ingrediente de extraordinario exotismo. Así pues, la intención es clara: el poeta expresa su deseo de que la fama del tirano llegue, gracias a sus versos, hasta los lugares más alejados de la tierra conocida.

## 5. Téugenis, la esposa de Nicias

Teócrito escribe el *Id.* XXVIII en forma de una dedicatoria que acompaña un regalo dirigido a la esposa de su amigo Nicias –personaje que aparece soltero en los *Idd.* XI y XIII–,<sup>232</sup> según informa la propia composición. El presente consiste en una rueca de marfil muy elaborado con la que se pueden hacer vestidos estupendos tanto para hombres como para mujeres:

καὶ σὲ τὰν ἐλέφαντος πολυμόχθῳ γεγενημέναν  
 δῶρον Νικιάας εἰς ἀλόχῳ χέρρας ὀπάσσομεν,  
 σὺν τῇ πόλλα μὲν ἔργ' ἐκτελέσης ἀνδρεῖοις πέπλοις,  
 πόλλα δ' οἷα γύναικες φορέοις ὑδάτινα βράκη.  
 δις γὰρ μάτερες ἄρνων μαλάκοις ἐν βοτάνῃ πόκοις  
 πέζαιντ' αὐτοέτει, Θευγένιδός γ' ἔννεκ' εὐσφύρῳ.  
 οὕτως ἀνυσίεργος, φιλέει δ' ὅσσα σαόφρονες.

“...para que pueda ponerte a ti, que estás hecha de marfil muy trabajado, en las manos de la esposa de Nicias como obsequio. Con ella cumplirás muchas labores para vestidos varoniles, muchas también para las prendas transparentes que las mujeres llevan, que por Téugenis, la de hermosos tobillos, podrían dejarse trasquilar los suaves vellones allá en los pastos dos veces cada año las madres de los corderos. Tan acabadora es de labores, tanto gusta de cuanto incumbe a mujeres cabales” (vv. 8-14).

Sospechamos, pues, que Téugenis es la encargada de la confección de la ropa en su familia, ya que elabora prendas tanto masculinas como femeninas. Ahora bien, la forma de denominar las vestimentas de uno y otro sexo es distinta de la de otros poemas.<sup>233</sup> Es evidente aquí que los ἀνδρεῖοις πέπλοις son aquellas vestiduras que servían a los hombres a guisa de manto para llevar ampliamente por encima de la ropa, como las que portan los personajes de Esquilo (*Pers.* 1060), Sófocles (*Tr.* 602, 674) o Eurípides (*Or.* 166). En Homero (*Il.* V 734) el πέπλος se emplea para designar a la túnica masculina de

<sup>232</sup> Vid. GOW (1992a<sup>7</sup>: XXI). HUNTER (1999: 215) señala las semejanzas entre los *Idd.* XI y XIII, que comparten la estructura, familiar desde la poesía arcaica, de un comienzo de carácter gnómico seguido de una ejemplificación “mítica”. Nicias es honrado también, además de en el *Id.* XXVIII, en el epigrama de *A.P.* 337, que lo sitúa en Mileto. Era médico (*Idd.* XI 5, XXVIII 19-20 y *A.P.* 337) y la *Hipótesis* del *Id.* XI cita a Dioniso de Éfeso para una asociación de este personaje con Erasítrato de Ceos.

<sup>233</sup> Remitimos a los capítulos de Simeta y las siracusanas especialmente.

Zeus por oposición al χιτών de la propia Atenea. Pero Teócrito emplea siempre este término –en los *Idd.* I 33; XIV 35; XXVI 17; XXVII 54 e incluso en su forma adjetival aplicado a una diosa en el *Id.* VII 32 (εὐπέπλω Δαμάτερι)– para designar una prenda femenina, a excepción del *Id.* VII 17 y el pasaje del *Id.* XXVIII que ahora nos ocupa. Estos peplos estarían tejidos con lana si admitimos la enmienda de Bücheler aceptada por la mayoría de editores modernos, la cual sustituye ἐργ’ por ἐρρ’ donde la doble ρ habría sustituido a ρι como en πέρρ del *Id.* XXIX 25. Sin embargo, como bien observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 499), no es necesario introducir tal corrección. En cuanto a las prendas femeninas, hemos de precisar que, si en efecto son de lana –según sugiere el sustantivo πόκοις del v. 12–, el adjetivo ὑδάτινα debe referirse a su cualidad ondulante como el agua,<sup>234</sup> pues difícilmente podemos imaginar un tejido de lana transparente. Pero lo cierto es que no es obligado pensar en este material si mantenemos la versión πόλλα ἔργα en el v. 10, la cual podría estar indicando una gama más amplia de labores. No parece una coincidencia, por otra parte, el hecho de que Nicias emplee un adjetivo semejante –ὑδατόεσσα– en *A.P.* VI 270 para referirse a las ondulaciones del velo nupcial (καλύπτρα) ofrecido por Anfáreta a la diosa Ilitía quien la ha asistido con éxito en un parto.

La amistad de Teócrito con el médico Nicias podría tal vez arrojar alguna luz en cuanto a la cronología del poema, pero lo cierto es que sólo sabemos de él que era συμφοιτητής del famoso Erasístrato, lo cual no deja de ser impreciso en tanto que este término no indica necesariamente que ambos médicos hubieran estudiado durante el mismo periodo, sino que fueron alumnos del mismo maestro Metrodoro.<sup>235</sup> Por otra parte, tampoco sabemos si Nicias y Teócrito eran de la misma edad. De su mujer, pocos son los datos que podemos extraer a partir del poema. Su nombre es Teúgenis, sustantivo que aparece en dos ocasiones a lo largo del idilio: la primera, en el v. 13 en genitivo Θευγένιδός; la segunda, en el v. 22 en nominativo Θεύγενις. Se trata de la variante eólica de Θεογενίς, femenino de θεογενής, nombre parlante que significa “nacida de la divinidad”. No obstante, si bien el sentido implícito se adecua al carácter descrito en el poema, en este caso no podemos hablar de una intencionalidad subyacente en la elección del nombre –como sí podría haberla, por ejemplo, en Simeta o Praxínoa– dado que se trata de un personaje perteneciente al entorno real del poeta.

<sup>234</sup> Vid. GÓMEZ SEGURA (1994b: 139).

<sup>235</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: VII).

Además, no cabe duda de que era hermosa, dado el epíteto de tinte homérico en genitivo dórico que se le aplica (εὐσφύρω, ‘la de hermosos tobillos’), adjetivo empleado también por Hesíodo (*Sc.* 16, *Th.* 254), Eurípides (*Hel.* 1570) y *A.P.* V 76, 2. Pero no se limitan a éstas sus virtudes: es muy hacendosa –pues trabaja la lana de dos esquileos al año—<sup>236</sup> cualidad que queda resaltada por el adjetivo ἀνυσίεργος (‘laboriosa’, o mejor, ‘la que consigue sus objetivos’) compuesto de formación verbal a partir de ἀνύω (‘llevar a término’) y ἔργον (‘trabajo’) y, por añadidura, gusta de cuanto aman las mujeres σαόφρονες, expresión de cierta reminiscencia homérica.

En realidad, son todo palabras de alabanza para esta dama que cumple devotamente la tarea de una mujer decente, mensajes que le llegan de forma indirecta a través de un discurso dirigido a la rueca. Con él nos enteramos de que la destinataria habita en la ciudad de Mileto donde, gracias al insigne objeto que se le ofrece alcanzará el mejor de los renombres:

οἰκῆσης κατὰ Μίλλατον ἐράνναν πεδ’ Ἰαόνων,  
ὥς εὐαλάκατος Θεύγενις ἐν δαμότισιν πέλη,  
καὶ οἱ μνᾶστιν ἄει τὸ φιλαοίδω παρέχης ξένω.

“Vas a habitar en la deliciosa Mileto, en tierras de los jonios, para que entre sus vecinas Téugenis sea “la de la buena rueca”, y tú le traigas siempre el recuerdo de un huésped amigo de poemas” (vv. 21-3).

En efecto, es interesante el hecho de que Teócrito destaque que la esposa de Nicias será llamada εὐαλάκατος, forma doria por εὐηλάκατος, entre sus vecinas (δαμότισιν), pues muestra el prestigio de su buena reputación en Mileto, lugar famoso por la calidad de los trabajos hechos con lana, según es también sugerido en el *Id.* XV 126.

<sup>236</sup> También en los epigramas funerarios de la *A.P.* el hilado y el tejido de la lana es uno de los motivos de elogio femenino. *Vid.* *A.P.* VII 691.



## 6. Conclusiones

Hechas las precisiones oportunas respecto al título del presente capítulo, observamos, no obstante, que la mayoría de mujeres reales –tres de cinco– lo son en sentido pleno, pues además de haber existido, pasaron por la experiencia de ser reinas. De forma general, podemos afirmar que su imagen se halla ensalzada y su presencia sirve, en cierto modo, para hablar de la realidad contemporánea, pero eludiendo, al mismo tiempo, toda referencia a la esfera política. El poeta lleva de la mano al lector por un mundo de ilusión escapista, donde las prioridades son el amor, la fidelidad, la fiesta, la belleza. Si en el mundo real las reinas debían generalmente contentarse con ejercer su poder a través de sus parientes masculinos,<sup>237</sup> auténticos ostentadores oficiales del poder, en el mundo poético toman las riendas del protagonismo y la atención del lector se centra en sus virtudes. En efecto, sus cualidades llevan, por ejemplo, a las reinas ptolemaicas a alcanzar el estado divino y su estatus y condición se aleja sobremanera del resto de las mortales. De esta forma, si la visión teocritea de las mujeres suele ser negativa, según hemos ido viendo a lo largo de nuestra exposición, resulta que las reinas parecen cubiertas con un velo de ternura, virtud, bondad y cualidades, ausentes en todas las demás, a excepción de las madres. No obstante, si nos adentramos un poco más en el análisis de estos personajes, percibimos también en ellas una velada crítica, esta vez de sorprendente sutileza. Así, por ejemplo en el caso de Arsínoe ya hemos advertido cómo algunos estudiosos han visto en ella un paralelismo con Helena, pero es que además ambas, Arsínoe y Helena, se identifican de alguna manera con la diosa Afrodita y con el amor.<sup>238</sup> Siendo así, observamos que se establece entre ellas un triángulo donde las referencias y los guiños son recíprocos y se dirigen en varias direcciones: Arsínoe se interesa por los eventos religiosos y, en contrapartida, es adorada como diosa, lo mismo que Helena; las tres se casaron tres veces y comparten los mismos calificativos.

De otro lado, la figura de Berenice supone un punto de inflexión entre la ciudad y la divinidad que se materializa en su transición de un estado mortal a otro inmortal. Berenice es capaz de comprender al hombre como una madre a su retoño porque ha vivido su misma

---

<sup>237</sup> Vid. BIELMAN (2002: 77 y 282-3).

<sup>238</sup> Paralelamente se produce una identificación entre Menelao, Ptolomeo Filadelfo y Adonis. Vid. GRIFFITHS (1979: 87).

condición perecedera. Es una mujer que se vincula, como Helena y Arsínoe, a la diosa del amor, que, en ocasiones, también se alza como protectora de la ciudad. Así, por ejemplo, las mujeres recién casadas debían darle la bienvenida en su nueva vida y ofrecerle un sacrificio como Afrodita Pandemos en la idea de que, garantizando el bienestar de su matrimonio, garantizaban también el de la ciudad.<sup>239</sup> De este modo, la concordia doméstica se hallaba vinculada a la pública. Además, esta conexión entre la ciudad y lo divino era demostrada por un esfuerzo cívico para eliminar fuentes de polución mediante festivales anuales, la dedicatoria de objetos preciosos a los dioses y la construcción de templos,<sup>240</sup> reflejo de todo lo cual hallamos en los versos de Teócrito.

En cuanto a la reina Semíramis, observamos que no aparece como reflejo de ninguna realidad social, pues ni siquiera pertenece histórica ni geográficamente al mundo heleno, sino que su mención se debe a una intención erudita por parte del siracusano de magnificar la fama que obtendrá Hierón gracias a sus versos. Algo semejante sucede con el personaje de Glaucá que, como Semíramis, carece del protagonismo de las reinas Berenice y Arsínoe o incluso de Teúgenis. Su mención sirve, a modo de ejemplo, para poner de relieve el conocimiento en materia musical del personaje que la menciona y, además, informa indirectamente de la relevancia de la mujer en los círculos literarios de la época.

Finalmente Teúgenis, protagonista-destinataria del *Id.* XXVIII como Helena lo es del *Id.* XVIII, es la única figura femenina con nombre propio que se presenta como modelo de mujer hacendosa y buena –a excepción de las madres, claro está–. Pertenece, además, al entorno contemporáneo del autor, pues la ficción del poema así lo presupone y nada invita a pensar que no sea cierto. En efecto, parece que esta vez Teócrito no se recrea en la ironía sutil, sino que presenta con abierta sinceridad las cualidades de esta mujer. Sin embargo, teniendo en consideración que esta práctica es poco usual en nuestro poeta, nos invade la sospecha de si, en realidad, no estará Teócrito comparando subrepticamente a esta mujer con algún otro ser como las Moiras, hilanderas por excelencia, o Aracne, condenada a tejer toda la eternidad como castigo a su soberbia. Es más, si observamos que Nicias es un personaje sumamente infeliz en los *Idd.* XI y XIII, nos preguntamos cuál es la vinculación de Teúgenis con él y en qué medida participa de su desgracia o felicidad. Con todo, habida cuenta de la semejanza formal de este *Id.* XXVIII con el *Id.* XXX –en cuyo v. 13 parece sugerirse una edad avanzada del autor–, es posible que estos poemas fuesen posteriores a aquéllos y, de este modo, la desventura de Nicias podría haber quedado en el olvido al

<sup>239</sup> Vid. BREMEN (2002: 326).

<sup>240</sup> Vid. GRIFFITHS (1979: 65); POTTER (2003: 410).

haber encontrado al fin el amor en su esposa. De no ser así, Téugenis sería la encargada de tejer los hilos del destino del infeliz Nicias y, por tanto, la causante en último término, de su desdicha.

## IV. ARTISTAS

En este apartado hemos incluido a aquellas mujeres que se hallan vinculadas de alguna manera con la música,<sup>241</sup> el canto y la compañía masculina. En efecto, si bien Glaucia, por ejemplo, podría ser considerada como una artista por sus cualidades literarias, hemos preferido incluirla en el capítulo de las mujeres reales porque su caracterización difiere de la de las restantes artistas. Éstas, a nuestro entender, se acercan más bien a la categoría de las heteras, mujeres de menor consideración social que actuaban en las reuniones de los hombres a fin de entretenerlos y divertirlos. De esta forma, aunque Bombica, por ejemplo, pueda ser una esclava, la hemos tratado con las artistas por poseer mayor relevancia este aspecto de su persona. En época helenística, el canto y la danza no ocuparon un lugar importante en la educación, a no ser en Arcadia en tiempos de Polibio (IV 20, 5) o en Esparta en tiempos del Imperio (Luc., *Salt.* 10), pero estas dos regiones tenían en común unas claras tendencias arcaizantes.<sup>242</sup> En ellas, la música siguió formando parte importante de los programas educativos, pero en los restantes lugares fue cediendo terreno a los estudios literarios y quedó relegada a otros círculos. Paralelamente, es muy probable que en esta época las heteras –que no debían de tener tan mala fama como en periodos precedentes, ya que algunas lograron incluso casarse con príncipes y convertirse en reinas– recibieran una amplia educación, sobre todo en el terreno de la música, el canto y la danza, de forma que muchas de ellas se convirtieron en tañedoras de *aulós* y asistieron a los banquetes para deleitar a los hombres con sus cualidades artísticas.<sup>243</sup> Así pues, la participación en esta suerte de ambientes de algunos de los personajes que recogemos bajo este epígrafe es claramente manifiesta. En ciertos casos, las artistas se presentan en otra clase de contextos, pero su pertenencia a aquéllos se evidencia a partir de algún otro detalle. Con todo, una de estas mujeres, la última que tratamos, parece desentonar en relación con el criterio seguido para las demás, pero creemos que ello se debe al entorno religioso en el que se encuentra. Finalmente, existe una referencia a una tal Mirto que

---

<sup>241</sup> Sobre el léxico musical en Teócrito, *vid.* CALDERÓN DORDA (2000: 99-112). Sobre los elementos musicales en la obra del siracusano y su pervivencia en la novela de Longo, *vid.* PÉREZ BENITO-VICENTE SOBRADILLO (2006: 779-784).

<sup>242</sup> Para una visión histórica de la evolución del arte musical en la educación hasta época helenística *vid.* MARROU (1985: 181-8).

<sup>243</sup> *Vid.* Plut., *Mor.* 753d y FLACELIERE (1996: 100).

algunos estudiosos<sup>244</sup> han dado en considerar como una joven cortesana. En efecto, Kossaifi (2002c: 353) observa que su nombre tradicional, derivado de una planta, constituye una metáfora conocida:

“comme cette plante au feuillage *toujours* vert, elle est *toujours* prête à abandonner son corps aux délices de l’amour ; comme le myrte qui offre au passant l’odeur agréable de ses fleurs blanches, elle enivre les sens par son art des plaisirs. Son nom doit donc s’entendre *obsceno sensu*.”

En opinión de Kossaifi, Teócrito emplea esta connotación convencional para proponer una filosofía de vida basada en el desapego en las relaciones amorosas. Sin embargo, por tratarse de una mención fugaz, aislada y sin más trascendencia que la de ilustrar los respectivos amores de los protagonistas, no la incluimos en un epígrafe aparte. Veámoslas.

### **1. Filista y Melixo**

Filista es la flautista del *Id.* II que, suponemos, asiste como intérprete a los banquetes en los que Delfis participa. Legrand (1972<sup>7</sup>: 104, nn. 1 y 2) comenta que es precisamente en tales simposios donde esta muchacha ha podido observar que el amante de Simeta brinda siempre por la persona amada, a cuya casa acostumbra a dirigirse a fin de decorarla con guirnaldas. Por ello, la madre de Filista está bien enterada de las andanzas de Delfis, si bien hemos de entender que su información no es totalmente válida por no ser de primera mano. Pero ésta es una conclusión que ha de sacar el lector por sí mismo, derivada de la sutil caracterización de este personaje. Dado que ya tratamos en el capítulo referido a las madres acerca de la veracidad de las palabras de esta mujer y de la credulidad de Simeta, debemos centrarnos aquí en Filista, de quien sólo una cosa más sabemos: tiene una hermana llamada Melixo.

El nombre de la flautista, Φιλίστας, procedente del superlativo femenino dórico de φίλος, aparece ya en Aristófanes (*Th.* 568), por lo que debe ser bastante habitual. El de su hermana Μελιξώ, por el contrario, parece desconocido y Wendel (1899: 32) piensa que

---

<sup>244</sup> Cf. KELLY (1983: 108); KOSSAIFI (2002b: 70).

quizás sea una forma abreviada de Μελι-ξάνθη, por otra parte desconocido, aunque es más probable que guarde relación etimológica con μελιστής ('cantor').<sup>245</sup> Siendo así, el contexto parece sugerir que las dos hermanas actuaban a dúo, la una cantando, la otra realizando el acompañamiento musical. De otro modo, no sería comprensible su mención conjunta, cuando precisamente lo que se desea poner de relieve es la credibilidad de quien informa a Simeta. El hecho de que no se aclare la función ni la profesión de Melixo se debe, sin duda, a las exigencias de concisión que limitan constantemente la poesía helenística,<sup>246</sup> así como, quizás, a necesidades métricas.

En cuanto a la relación de Simeta con las artistas, podemos inferir algunas hipótesis a partir del posesivo con que la joven denomina a la flautista en el v. 146: ἃ τε Φιλίστας / μάτηρ τᾶς ἁμᾶς αὐλητρίδος ἃ τε Μελιξοῦς ('la madre de nuestra flautista Filista y de Melixo'). En efecto, la expresión denota un conocimiento más cercano entre Simeta y Filista que entre aquélla y la madre<sup>247</sup> o que, incluso, entre aquélla y Melixo. El detalle podría deberse a que, como sugiere Gow (1992b<sup>7</sup>: 60), Filista había participado no sólo en los banquetes donde Delfis iba con su nuevo amor, sino en aquellos que Delfis y la propia Simeta compartían. De ahí podría proceder, pues, el tono afectivo de la expresión, dado que le traería a la protagonista el recuerdo de su amado. Pero existen además otras posibilidades. Quienes opinan que Simeta es una hetera tendrán la oportunidad de pensar que este adjetivo equipara a las muchachas en edad y profesión.<sup>248</sup> En efecto, era frecuente que las "compañeras" de los hombres en los simposios tocasen algún instrumento a fin de amenizar la reunión<sup>249</sup> y es probable, según hemos visto ya, que la madre de las artistas hubiese sido en sus tiempos más jóvenes una hetera pero, una vez alcanzada cierta edad, se hubiera dedicado a otros menesteres como la alcahuetería o las funciones que también asume la Gílida de Herodas (I 5), pues la informante de Simeta no parece muy distinta. Es más, hemos de preguntarnos cómo podía asistir nuestra protagonista a estos simposios si no era ella misma una hetera, ya que, sin duda, no podría ir sola –y con Delfis tal vez tampoco–, pues basta recordar las circunstancias en que Simeta conoce a su amado y que la

<sup>245</sup> Gow (1992b<sup>7</sup>: 60), basándose en *I.G.* 2.3.2434 y 12.2.554, explica que existen las variantes Μελιστώ y Μελιττωί

<sup>246</sup> No olvidamos, empero, la predilección de Teócrito por las repeticiones (*vid.* DOVER, 1971: XLVIII) que en nada contradice este afán de concisión.

<sup>247</sup> Para más información acerca de este personaje remitimos al capítulo de las madres.

<sup>248</sup> Pues, como protagonistas del amor, en palabras de GIL (1975: 64), "sólo quedaban disponibles en la vida corriente las heteras avezadas o aquellas jóvenes *indotatae*" –como tal vez Simeta– "a quienes la vida les ponía en la tesitura de iniciarse en este oficio u otros similares como el de citarista, flautista o bailarina".

<sup>249</sup> De hecho, como afirma FANTHAM (1975: 51), la mayoría de heteras libres habrían comenzado su carrera como artistas-esclavas.

circunscriben al ámbito de la decencia.<sup>250</sup> Es bien sabido que la hetera era la única mujer en la sociedad griega que disfrutaba de una libertad semejante a la de los hombres, dueña y administradora de sus bienes, con derecho a elegir quién entraba en su casa y a presenciar los simposios de los hombres.<sup>251</sup> Con todo, siempre cabe atribuir el hecho a la fantasía propia de la creación literaria que, en Teócrito, si bien se reviste de realismo, no se ajusta, las más de las veces, a la realidad.<sup>252</sup>

No obstante, si tenemos en cuenta que también otro personaje femenino, pero esta vez alejado de la vida cortesana, es mencionado afectivamente por Simeta (ἄμμιν Ἀναξώ, v. 66), habremos de ser cautelosos respecto a nuestro criterio en lo referente a su condición y ver que no es obligado pensar que la protagonista sea también una hetera. En este caso, o bien el dativo ético ἄμμιν se refiere a la pertenencia de Anaxo al ámbito de la comunidad, en tanto que se trata de un personaje público, o bien apunta a que todas estas muchachas son sencillamente ἡλικιωτίδες o συνομήλικες, es decir, “compañeras de la misma edad”, independientemente de su actividad profesional, lo cual habría generado algún tipo de contacto entre ellas que explicase la nota de afecto aquí presente.

## 2. Bombica

La trama del *Id. X* comienza cuando Milón le pregunta a Buceo cuál es la causa de su tormento. Al parecer, es la hija –o la esclava– de un tal Polibotas (‘el de abundante ganado’), posiblemente una flautista, pues el otro día tocaba para unos segadores:

{MI.} τίς δέ τυ τᾶν παίδων λυμαίνεται;

{BO.}

ἃ Πολυβότα,

ἃ πρᾶν ἀμάντεσσι παρ’ Ἰποκίωνι ποταύλει.

“Mil.- ¿Y quién es la zagala que te atormenta?”

Buc.- La de Polibotas, la que el otro día tocaba la flauta para los segadores en casa de Hipoción” (vv. 15-16).

<sup>250</sup> Como precisamente muchas hijas de familia bien en la Comedia Media y Nueva, cuyos percances ocurren siempre durante una salida con motivo de una fiesta. *Vid.* GIL (1974: 155) y el capítulo correspondiente a la joven Simeta.

<sup>251</sup> *Vid.* FANTHAM (1975: 51).

<sup>252</sup> *Cf.* GARCÍA GUAL (1991: 15).

Los escolios no aportan ninguna conclusión a fin de dilucidar la identidad de esta joven y, además, el caso genitivo aparece en Teócrito tanto para designar al amo (*cf. Id. II 70*) como al padre (*cf. Id. XXIV 104*). Por su parte, Legrand (1972<sup>7</sup>: 65, n. 2) señala que Polibotas<sup>253</sup> es un nombre demasiado fastuoso para el padre de una artista rústica, por lo que podría tratarse, más bien, del dueño de Bombica. En cualquier caso, es evidente que Milón sabe que el origen de la aflicción de Buceo es una mujer y, por ello, su pregunta es muy directa: τίς τῶν παίδων. Pero este genitivo partitivo sugiere que ambos interlocutores conocían a unas muchachas determinadas y el segador sólo quiere esclarecer de cuál de ellas se trata. Ahora bien, teniendo en cuenta que el sustantivo παῖς puede designar al esclavo joven,<sup>254</sup> no sería extraño que se tratase, en realidad, de esclavas-heteras. De esta forma, es muy probable que la joven, ya libre o esclava, sea una cortesana, pues, según acabamos de ver, eran éstas quienes, por lo general, animaban las reuniones masculinas con sus melodías y su canto. De hecho, algunos manuscritos presentan también el v. 16 interpolado en el *Id. VI 41* y referido a la vieja Cotítaris. Pese a tratarse de un añadido ajeno a su autor original, no debe sorprendernos el que se haya puesto la profesión de flautista en relación con una vieja de atribuciones relativas al mundo de la magia, pues posiblemente ésta era una de las actividades relegadas a las heteras una vez alcanzada cierta edad. Además, el verbo ποταύλει, forma dórica procedente de προσαυλέω, significa ‘acompañar con la flauta’<sup>255</sup> con acusativo (*cf. Ar., Ec. 892*) o sin él (*cf. Arist., Aud. 23; Pr. 19, 39, 4*). Pero en voz pasiva con dativo adopta el sentido de ‘ponerse al unísono con’ (*cf. Plut., Mor. 632c: καὶ τοῦ Ἰσμηνίου τῇ θυσίᾳ προσαυλοῦντος*). El caso es que en el *Id. X 16* el verbo aparece con dativo, pero en voz activa, y pensamos que tal vez podría estar Teócrito jugando con un doble sentido, de modo que vendría a significar ‘ponerse al unísono con los segadores’. El poeta, pues, aludiría a la condición de hetera de Bombica, lo mismo que la vieja hetera retirada Cotítaris.

De ser así, se entiende que, independientemente del tormento que le cause la muchacha, Buceo lleva un gran castigo en el hecho mismo de desear a una mujer de tal condición, según le dice su compañero de fatigas: εὔρε θεὸς τὸν ἀλιτρόν (“En el pecado llevas la penitencia”, v. 17). Y éste debe ser también el motivo por el cual Milón se

<sup>253</sup> Polibotas es también el nombre de un gigante que, según se decía, yacía bajo la isla de Cos. *Vid. WENDEL (1899: 28)*.

<sup>254</sup> *Cf. BAILLY (s.v. παῖς)*.

<sup>255</sup> *Cf. BAILLY (s.v. προσαυλέω)*.



muestra tan despectivo y, lejos de apoyarle, se burla de él comparando a la joven Bombica con una adivina o con un insecto:

{MI.} ἔχεις πάλαι ὦν ἐπεθύμεις·  
μάντις τοι τὰν νύκτα χροῖξέϊται καλαμαία.

“Mil.- Tienes ya lo que ha tiempo deseabas: una mantis te abrazará toda la noche” (vv. 17-18).

En efecto, el término μάντις puede entenderse en una doble acepción y es muy probable que a Teócrito no le haya pasado inadvertida la polisemia del mismo. El sentido de “adivina” parece poco apropiado, en tanto que, como acabamos de ver, la hetera no se dedicaría a tales menesteres hasta la vejez. En realidad, lo único que podría conectar remotamente con esta interpretación es el detalle de la ceguera de Eros en los vv. 19-20, habida cuenta de su tradicional atribución a los adivinos, carentes de visión pero dotados, a cambio, del don de la profecía. De acuerdo con esto, lo más acertado parece pensar que en esta alusión se trata de la *mantis religiosa*, habitualmente representada sobre una mazorca de maíz en ciertas monedas del Metaponto. Así, la comparación sería adecuada al contexto en que se desarrolla el idilio, si es que los segadores trabajan un campo de maíz, como sugiere Gow (1992b<sup>7</sup>: 198).<sup>256</sup> Pero lo verdaderamente importante aquí es que la hembra de esta especie suele devorar al macho, a menudo con ocasión del apareamiento y, aunque no tenemos constancia de que este sorprendente fenómeno de la naturaleza fuese conocido en la antigüedad, es muy improbable que los campesinos griegos lo ignorasen. Sin embargo, no nos es dado saberlo a ciencia cierta. Por tanto, el sentido del símil apunta a que la joven va a ser dañina para Buceo: lo va a consumir –por lo pronto anímicamente– como la hembra de la *mantis* a su compañero, tras una noche compartida.

Pero, naturalmente, se han dado también otras interpretaciones del asunto. Así, por ejemplo, Strano (1976: 457-8) recuerda que la gente del Etna veía la mantis religiosa como portadora de buena suerte y por este motivo sugiere que Milón está simplemente felicitando a Buceo, porque, en efecto, tener tal insecto en la cama sería una auténtica fortuna. Además, esta opción explicaría la presencia del dios de la riqueza en el v. 19. De otro lado, García-Molinos (1986: 120, n. 4) ven en la comparación un parecido físico entre la dama y el insecto, pues Bombica debe de ser muy delgada y morena –según se desprende de los vv. 26 y ss.–. Sin embargo, aunque existen *mantis* oscuras, la mayoría de

<sup>256</sup> No obstante, otros autores, como LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 65), ven claramente en el texto un campo de trigo.

ellas son de color verde, por lo que el símil no resultaría idóneo en este contexto concreto. Sea como fuere, a Buceo no le importa el aspecto físico de su amada y justifica su elección con el tópico del ciego amor:<sup>257</sup>

{BO.}            τυφλὸς δ' οὐκ αὐτὸς ὁ Πλοῦτος,  
ἀλλὰ καὶ ὠφρόντιστος Ἔρως.

“Buc.- No es Pluto el único dios ciego, también lo es Amor, siempre insensato” (vv. 19-20).

Ante estas palabras, Milón deja de lado las burlas y manifiesta ahora su carácter eminentemente práctico: invita a Buceo, que no rinde en su trabajo, a entonar una canción amorosa en honor de su amada (vv. 21-3). Por consiguiente, el arte de las Musas va a cumplir una doble finalidad: por una parte, aliviar las penas y, por otra, animar en su faena al segador, que sigue trabajando mientras canta. El tema de la canción como panacea de las cuitas amorosas se conjuga, así, con la típica canción de trabajo. Buceo, a su vez, solicita de las Musas ayuda para cantar a su zagala, pues, según dice, cuanto tocan estas diosas lo hacen bello (vv. 24-5). Pero si Milón se refiere a Bombica con el genitivo objetivo κόρας, Buceo lo hace con otra denominación: παῖδ' –al modo en que lo había hecho el propio Milón en el v. 15 de forma general–. Este sustantivo aparece calificado en el v. 24 por el adjetivo ῥαδινάν que, además de ser un epíteto de Afrodita (*cf. Id. XVII 37; Hes., Th. 195 y Sapph., fr. 102, 2 L-P*),<sup>258</sup> incide en la delgadez de la joven, de suerte que no sólo la canción a Bombica necesita embellecerse, sino también la propia joven. Ahora bien, advertimos que cuando Teócrito opta por el término κόρα se refiere, las más de las veces, a mujeres jóvenes dispuestas para el matrimonio y, es de suponer, vírgenes.<sup>259</sup> Por tanto, esta palabra en boca del burlesco Milón ha de ser interpretada en irónico contraste con la opción de Buceo, más realista en este sentido, pues el término παῖς, según acabamos de ver al referirnos al v. 15 de este mismo poema, posee un carácter menos específico.

Pero es ya algo avanzado el idilio, en el v. 26, cuando el lector queda enterado de cómo se llama la amada del segador:

Βομβύκα χαρίεσσα, Σύραν καλέοντί τυ πάντες,  
ἰσχνάν, ἀλιόκαυστον, ἐγὼ δὲ μόνος μελίχλωρον.

<sup>257</sup> Si entre los antiguos era común representar ciego al enamorado, no lo era el atribuir la ceguera al propio Eros. Esta nueva concepción se generaliza a partir del Renacimiento. *Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 198).*

<sup>258</sup> *Vid. HUNTER (1999: 206).*

<sup>259</sup> Remitimos al capítulo correspondiente a las κόραι.

καὶ τὸ ἶον μέλαν ἐστί, καὶ ἅ γραπτὰ ὑάκινθος·  
ἀλλ' ἔμπας ἐν τοῖς στεφάνοις τὰ πρῶτα λέγονται.

“Adorable Bombica, todos te llaman mora, descarnada, quemada por el sol, y sólo yo te llamo del color de la miel. También es oscura la viola, también lo es el inscrito jacinto, y siempre en las guirnaldas tienen el primer puesto” (vv. 26-29).

El nombre de Bombica, aunque no aparece en ningún otro lugar, deriva sin duda de un tipo de flauta llamado βόμβυξ.<sup>260</sup> Hesiquio (s.v. βόμβυκες) define esta palabra como γένος αὐλῶν ἢ εἶδος ζώου πτερωτοῦ κατὰ σφήνα, si bien en este contexto podemos descartar la segunda acepción del término y aclarar las dudas de Wendel (1899: 31), quien no se atreve a decantarse por ninguna. De esta forma, Bombica es un nombre parlante directamente relacionado con su profesión, que se pone de manifiesto en los vv. 16 y 34. En efecto, el βόμβυξ es el aulós en sí mismo, una parte de él o uno de los sonidos que produce.<sup>261</sup> Esta clase de nombres de mujer era frecuente entre las esclavas o las heteras<sup>262</sup> y, en consecuencia, se puede inferir que Polibotas ha denominado así a su esclava por sus cualidades musicales.<sup>263</sup> No obstante, también las mujeres libres podían llamarse de este modo, aunque de lo que no cabe duda es de que Teócrito le ha puesto este nombre para poner de relieve su ocupación.

Es significativo, además, el que Buceo emplee, para calificar a su amada, el mismo adjetivo χαρίεσσα (‘adorable’) –como también en el v. 36– con que el cabrero del *Id.* III 6 designa a su desdeñosa Amarilis. Y es que encantadoras son precisamente las mujeres que causan mal a los hombres como Amarilis en el *Id.* IV 38; Galatea en el *Id.* XI 30; Cinisca en el *Id.* XIV 8 o Helena en el *Id.* XVIII 38.

Ahora bien, si Teócrito no acostumbra a detenerse en la descripción física de sus personajes, los detalles referentes a Bombica sirven, sin lugar a dudas, para aportar una información adicional acerca de otros aspectos de interés. Así, por ejemplo, el hecho de que sea llamada Σύρα (‘siria’) es indicativo del color moreno de su piel, dado que los dos adjetivos que le siguen (ἰσχνά y ἀλιόκαυστος) vienen a recalcar este rasgo. Con todo, es importante destacar aquí que Βαμβύκη, de clara relación etimológica con el nombre de la artista, era una importante ciudad siria.<sup>264</sup> Al mismo tiempo, era también común llamar a

<sup>260</sup> Cf. A., *fr.* 57 Radt; Poll., IV 70, VII 76 y Plu., *Mor.* 713a.

<sup>261</sup> Vid. MICHAELIDES (1978: 52-3).

<sup>262</sup> Vid. BECHTEL, *Att. Frauennamen* 124.

<sup>263</sup> Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 199).

<sup>264</sup> Vid. HUNTER (1999: 206).

los esclavos por su étnico –y éste mismo aparece ya en Aristófanes (*Pax* 1146)–, de forma que la polisemia del término se hace patente. No obstante, para Gow (1992b<sup>7</sup>: 199) es poco probable que Bombica sea realmente siria –contrariamente a la opinión de Hunter (1999: 207)– y todo apunta a que el vocablo se refiere más al color de su piel que a su condición social o su lugar de procedencia, a pesar de que para los griegos los sirios tenían la piel oscura.

Independientemente de su origen étnico y teniendo en cuenta que el ideal de belleza femenina en el mundo heleno sigue los cánones de la blancura,<sup>265</sup> hallamos aquí un elemento cómico y paradójico: una señorita no puede estar tostada por el sol (ἄλιόκαυστος), pues esto es más bien propio de campesinas y mujeres indecentes acostumbradas a salir a la calle –se entiende que las decentes se limitan a permanecer en el ámbito doméstico–. Pero, como ha dicho antes Buceo, el amor es ciego y para él su amada es la más bella. Por tanto, Bombica es ἰσχνά ('seca', 'delgada' o 'débil') y ἄλιόκαυστος ('quemada por el sol'), lo cual, según acabamos de ver, es un claro indicio de que sale con frecuencia de casa. Es posible que se dedique a las labores del campo o bien que toque la flauta para los segadores al aire libre. Pero esta cualidad, que podría considerarse como negativa, es transformada en positiva por el enamorado<sup>266</sup> mediante el eufemismo μελίχλωρος ('del color de la miel') que alaba de este modo la belleza de la piel tostada.<sup>267</sup>

Pocos versos después, Buceo afirma que si él y Bombica fueran estatuas de oro, serían ofrendas de la diosa de Pafos. Ahora bien, debido a la frecuencia con que hallamos estatuas dedicadas a los dioses por los propios personajes representados,<sup>268</sup> García-Molinos (1986: 122, n. 11) matizan que las palabras de Buceo (vv. 33-5) se refieren a que si él fuera rico, consagraría a la diosa estatuas de oro de él y de su amada: ella con su flauta (se insiste en que es flautista) y una rosa o una manzana, atributos del amor; él engalanado y con calzado nuevo. Sea como fuere, las manzanas y las flores, en especial las rosas, eran símbolos eróticos desde antiguo. Según Pausanias (VI 24, 7), la rosa estaba consagrada a

<sup>265</sup> Cf. E., *Ba.* 457-8; GIANGRANDE (1992: 215) y HUNTER (1999: 207).

<sup>266</sup> Lo mismo le ocurre a Asclepiades (*A.P.* V 210), quien justifica su amor por Dídima a pesar de que ésta es morena.

<sup>267</sup> En Egipto μελίχλωρος era el término estándar para denotar el color común de los egipcios. En Platón (*R.* 474e), μελίχλωρον es un adjetivo empleado en el sentido de 'pálido' o 'amarillento', aunque posteriormente evoluciona a 'oscuro', a juzgar por testimonios como el que nos ocupa de Teócrito o el de Lucrecio (IV 1160): *nigra melichrus est.* Cf. BAILLY (s.v. μελίχλωρος), FERNÁNDEZ COLINAS (1994: 894-912) y HUNTER (1999: 207).

<sup>268</sup> *Vid.*, por ejemplo, Ateneo (XI 113), quien cuenta cómo Gorgias dedicó una estatua de sí mismo en Delfos.

Afrodita e incluso alguna versión<sup>269</sup> decía que había nacido de la sangre de Adonis, aunque la más común atribuía a la sangre tan sólo el color.

Para indicar que el canto llega a su término, Buceo invoca a su amada con un vocativo que, a modo de *Ringkomposition*, conecta con el del v. 26, del mismo modo que el vocativo Βουκάϊε del v. 57 clausura el idilio haciendo referencia al v. 1:

Βομβύκα χαρίεσσ', οἱ μὲν πόδες ἀστράγαλοί τευς,  
ἀ φωνὰ δὲ τρύχνος· τὸν μὲν τρόπον οὐκ ἔχω εἰπεῖν.

“Adorable Bombica, tus pies son tabas, tu voz es embeleso, tu donaire...no puedo describirlo” (vv. 36-7).

Se trata aquí de una enumeración *in crescendo* de las cualidades de la amada que eclosionan en un éxtasis imposible ya de plasmar con palabras para el protagonista. En general, se aprecia un fuerte contraste entre las bromas, pullas y exhortaciones de Milón y las fantasías amorosas del ingenuo Buceo. Como sugiere Gow (1992b<sup>7</sup>: 203), la comparación de los pies de la muchacha con las tabas –pese a que ἀστράγαλος es también el nombre de una planta– puede deberse, o bien a que sus pies eran pequeños y bien moldeados, o a su agilidad en el baile. En esta cuestión, Hunter (1999: 209) opina que, aunque podríamos estar ante una imagen algo forzada del suave moldeado de los pies de la muchacha, dado que algunos ejemplos de ἀστράγαλοι conservados recuerdan vagamente la forma de un pie, sin embargo, parece más plausible la hipótesis de que Buceo aplique de forma incompetente al pie una imagen que corresponde mejor al tobillo. Sea como fuere, lo que Teócrito testimonia es que las flautistas solían bailar en las ocasiones festivas, además de llevar el acompañamiento musical y cantar. En este asunto, no carece de relevancia la equiparación de la voz de Bombica con el τρύχνος, nombre identificado con tres plantas por Plinio (*Nat.* XXI 177): una de ellas comestible, otra soporífera y otra venenosa.<sup>270</sup> A nuestro entender, es posible que Teócrito haya sido consciente de esta coincidencia, dadas sus amplias nociones de botánica, y que se refiera a que la muchacha tenía una voz deliciosa y embelesadora pero, al mismo tiempo, peligrosa como la de las Sirenas.

<sup>269</sup> Cf. Bión, I 66.

<sup>270</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 203).

### 3. Cinisca

Cinisca es el personaje mudo causante de toda la trama del *Id.* XIV que, según informa el escoliasta, transcurre en Sicilia. Ésquinas reconoce andar desaliñado por culpa de una “adorable” muchacha que lo atormenta con su indiferencia. El desprecio amoroso, en este caso, está a punto de derivar en la locura del amante:

{AI}                      ἐμὲ δ' ἂ χαρίεσσα Κυνίσκα  
ὑβρίσδει· λασῶ δὲ μανείς ποκα, θριξ ἀνὰ μέσσον.

“Ésqu.- La que a mí me maltrata es la seductora Cinisca. Un día voy a enloquecer sin darme cuenta. Falta un pelo” (vv. 8-9).

Aunque el nombre de Cinisca pertenece al ámbito de la aristocracia –pues así se llamaba, por ejemplo, la hija del rey de Esparta Arquidamo I–,<sup>271</sup> el personaje de Teócrito se adecua mejor al perfil de la hetaera, habida cuenta de su asistencia al simposio masculino. Ciertamente, nada sugiere que esta muchacha sea una artista como lo son las restantes figuras femeninas incluidas en el presente capítulo pero, dado que las mujeres de buena reputación no asistían a los banquetes de esta índole,<sup>272</sup> resulta obvio que Cinisca debía de pertenecer a tal grupo social. Con todo, no falta quien sostiene una opinión distinta, como González Rincón (1993: 50):

“Se trata de una escena dialogada entre Ésquinas, labrador casado con Cinisca, y su amigo Tiónico. Ésquinas se queja de que la muchacha se ha enamorado del joven hijo del vecino, de nombre Lico, y hace dos meses que, a causa de una discusión habida por cuenta de ello en un banquete, se marchó de casa, y no lo ve ni le habla”.

En realidad, no entendemos a partir del texto teocriteo que Cinisca esté casada, aunque quizás sí podría haber una ruptura,<sup>273</sup> por lo que esta interpretación nos parece fuera de lugar. Si consideramos, además, que el nombre de *Κυνίσκα* es un diminutivo de

<sup>271</sup> *Vid. X., Ages. IX, Plut., Ages XX y Paus., III 8.*

<sup>272</sup> Cf. Is., III 14: οὐδὲ αἱ γαμεταὶ γυναικες ἔρχονται μετὰ τῶν ἀνδρῶν ἐπὶ τὰ δεῖπνα, οὐδὲ συνδειπνεῖν ἀξιοῦσι μετὰ τῶν ἀλλοτριῶν.

<sup>273</sup> *Vid.* KOSSAIFI (2002c: 351).

κύων –y significa, por tanto, ‘perrilla’– y que Hesiquio<sup>274</sup> define Κύννα –formación afectiva sobre el mismo sustantivo que aparece en Aristófanes (*Vesp.* 1032; *Eq.* 765 y *Pax* 755)– como ὄνομα πόρνης, no parece nada desdeñable la hipótesis de que la amada de Ésquinas sea, en efecto, una cortesana. Por otra parte, era habitual que las prostitutas tuvieran apodos degradantes de origen animal desde que Semónides clasificara a las mujeres por su similitud con el reino de las bestias. Recordemos las palabras del poeta acerca de la perra:<sup>275</sup>

τὴν δ’ ἐκ κυνός, λιτοργόν, αὐτομήτορα,  
 ἥ πάντ’ ἀκοῦσαι, πάντα δ’ εἰδέναι θέλει,  
 πάντῃ δὲ παπταίνουσα καὶ πλανωμένη  
 λέλῃκεν, ἥν καὶ μηδέν’ ἀνθρώπων ὀρᾷ.  
 παύσειε δ’ ἄν μιν οὔτ’ ἀπειλήσας ἀνὴρ,  
 οὐδ’ εἰ χολωθεὶς ἐξαράξειεν λίθῳ  
 ὀδόντας, οὐδ’ ἄν μειλίχως μυθεόμενος,  
 οὐδ’ εἰ παρὰ ξείνοισιν ἡμένη τύχηι,  
 ἀλλ’ ἐμπέδως ἄπρηκτον αἶονήν ἔχει.

“Otra, de la perra salió: gruñona e impulsiva,  
 que pretende oírlo todo, sabérselo todo,  
 y va por todas partes fisgando y vagando  
 y ladra de continuo aún sin ver a nadie.  
 No la puede contener su marido, por más que la amenace,  
 Ni aunque, irritado, le parta los dientes a pedradas,  
 Ni tampoco hablándole con ternura,  
 Ni siquiera cuando está sentada con extraños;  
 Sino que mantiene sin pausa su irrestañable ladrar” (*Yambo* 7 (7D), vv. 12-20).<sup>276</sup>

Pero la “perrita” de Teócrito adopta una actitud completamente opuesta a la imagen descrita por el de Amorgos ya que permanece silente durante toda la trama. En este sentido, no es improbable, conociendo a nuestro poeta, que la denominación de la joven haya sido intencionada como recurso de *variatio* respecto de la tradición, alterando las

<sup>274</sup> Hsch. (s.v. Κύννα).

<sup>275</sup> Sobre las connotaciones negativas de este animal en el mundo griego *vid.* EGOSCOZÁBAL (2003: 11-13).

<sup>276</sup> Trad. GARCÍA GUAL (1993: 33).

características propias de este tipo de mujer. En efecto, durante la reunión en la finca de Ésquinas cuyo desarrollo narra el propio afectado, Cinisca no abre la boca pese a estar él delante:

ἦς πότος ἀδύς.

ἦδη δὲ προΐόντος ἔδοξ' ἐπιχεῖσθαι ἄκρατον  
ὦτινος ἦθελ' ἕκαστος· ἔδει μόνον ὦτινος εἰπεῖν.  
ἀμὲς μὲν φωνεῦντες ἐπίνομες, ὥς ἐδέδοκτο·  
ἂ δ' οὐδὲν παρεόντος ἔμευ̃.

“Era un convite estupendo. Estaba ya avanzado, cuando decidimos escanciar vino puro para brindar por quien cada cual quisiera,<sup>277</sup> no había más que decir por quién se brindaba. Nosotros hablamos y bebimos, tal como se había acordado; ella, en cambio, nada, conmigo delante” (vv. 17-21).

Si el genitivo absoluto παρεόντος ἔμευ̃ posee, en este contexto, un valor temporal o causal no queda demasiado claro y, en consecuencia, no resulta fácil dilucidar si el silencio de la muchacha se debe a que Ésquinas estaba presente o bien si no hablaba durante el tiempo que él estuvo delante. La traducción, no obstante, admite un matiz concesivo y abierto a la ambigüedad: “pese a estar yo delante”. Nótese, por lo demás, el contraste entre la actitud de los hombres bebiendo y charlando y la de la taciturna Cinisca. Sin embargo, aunque ella no profiere más que dos palabras, de manifiesto sentido irónico (ὥς σοφός, v. 22), sí expresa involuntariamente su sentir al ponerse colorada cuando alguien lanza contra ella una provocación:

‘οὐ φθεγξῆ; λύκον εἶδες;’ ἔπαιξέ τις· ὥς σοφός’  
εἶπεν,  
κῆφλέγετ’· εὐμαρέως κεν ἀπ’ αὐτᾶς καὶ λύχνον ἄψας.  
ἔστι Λύκος, Λύκος ἐστί, Λάβα τῷ γείτονος υἱός,  
εὐμάκης, ἀπαλός, πολλοῖς δοκέων καλὸς ἦμεν·  
τούτῳ τὸν κλύμενον κατεφρύγετο τῆνον ἔρωτα.

“¿No puedes hablar?”, bromeó alguien, “¿Has visto al lobo?”. “¡Qué listo!”, exclamó ella, y se puso tan colorada, que habrías podido encender un candil en sus mejillas. Porque hay un

<sup>277</sup> Sobre esta costumbre de brindar por el amado en Teócrito, presente también en los *Idd.* II 151 y VII 69-70, *vid.* MESTURINI (1981: 108).



Lobo, hay un Lobo, el hijo de mi vecino Labas; uno alto, sonrosado, que parece guapo a muchos. ¡Por él era aquel famoso amor que quemaba a Cinisca” (vv. 22-26).

La postura de Cinisca es la que probablemente adoptaría una niña en una situación semejante y esta circunstancia puede ser interpretada como indicio de su tierna edad. De hecho, el personaje que la zahiere en el v. 22, emplea una expresión infantil *λύκον εἶδες*; –equivalente de nuestro “estar alobado”– para burlarse de su actitud. La frase podría hacer referencia a una extendida y antigua superstición testimoniada por Plinio el Viejo (*Nat.* VIII 80) –y a la que Virgilio alude en *Ecl.* IX 54– que consiste en que si uno ve a un lobo después de haber sido visto por éste, se queda mudo. En cualquier caso, la reacción de la joven al ponerse colorada es propia de una persona tímida, retraída o de corta edad. Además, ella se sonroja porque está secretamente enamorada de un tal *Λύκος* (‘Lobo’), nombre corriente en griego,<sup>278</sup> hijo de Labas, vecino de Ésquinas, alto, sonrosado y guapo, que la ha dejado muda con su mirada. Pero, cuando uno de los cuatro convidados, procedente de Lárisa, se pone a cantar con mala idea una tonadilla tesalia que comienza con el nombre del amado de la joven (*τὸν ἐμὸν Λύκον*), Cinisca rompe a llorar como una niña de seis años (*παρθένος ἑξαετῆς*) que quiere ser cogida en brazos por su madre. Es significativo el nuevo contraste que introduce el poeta al comparar a una hetera –si es que en verdad lo es– no con una *παῖς*, término general más adecuado a este contexto, sino con una *παρθένος*, sustantivo que alude a una virginidad de la que probablemente Cinisca carece. No obstante, ante Ésquinas se comporta como una verdadera e inalcanzable *παρθένος*, cuya actitud se antoja un tanto infantil o típicamente femenina, según se interprete:

τᾶμος ἐγὼ, τὸν ἴσαις τύ, Θυώνιχε, πῦξ ἐπὶ κόρρας  
ἦλασα, κάλλαν αἰθις. ἀνειρύσασα δὲ πέπλως  
ἔξω ἀποίχετο θᾶσσον.

“Entonces yo, ya sabes, Tiónico, el genio que tengo, le di un puñetazo en la sien, y luego otro. Ella se recogió el vestido y se puso a escapar” (vv. 34-36).

En efecto, la huida de la joven se halla en la misma tónica de lo que veníamos viendo ya en los versos anteriores. Para escapar, se ve en la necesidad de recogerse el peplo hasta

<sup>278</sup> Cf. *Id.* II 76.

las rodillas probablemente con el mismo gesto con que lo hacen las ménades del *Id.* XXVI 17, a fin de ver sus piernas liberadas y gozar de mayor movilidad en la carrera. También allí emplea Teócrito el acusativo plural dórico πέπλωσ para designar el vestido, complementando al participio de aoristo ἐρύσασαι de la misma raíz que el ἀνειρύσσα del v. 35, objeto de nuestro presente análisis. No obstante, el peplo puede ser también una prenda masculina, según se ve en el *Id.* VII 17-18, donde el cabrero Lícidas “llevaba en torno al pecho una vieja túnica ceñida por ancho cinturón” (ἀμφὶ δέ οἱ στήθεσσι γέρον ἐσφίγγετο πέπλος ζωστήρι πλακερῶ). Con todo, en opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 254), lo que lleva aquí la joven es probablemente el χιτῶν jónico, vestido habitual en las mujeres para andar por casa.

Tras un breve inciso en el que Ésquinas reproduce sus propias palabras dirigidas a la fugitiva, el narrador retoma la huida de Cinisca deshojándola con una amplia comparación de corte homérico,<sup>279</sup> lo cual contrasta con el tono de este poema genuinamente dórico:

μάστακα δοῖσα τέκνοισιν ὑπωροφίοισι χελιδῶν  
 ἄψορρον ταχινὰ πέτεται βίον ἄλλον ἀγείρειν·  
 ὠκυτέρα μαλακᾶς ἀπὸ δίφρακος ἔπτετο τήνα  
 ἰθὺ δι’ ἀμφιθύρω καὶ δικλίδος, ᾗ πόδες ἄγον.<sup>280</sup>

“Después de dar a sus polluelos la ceba bajo el tejado, torna a volar rauda la golondrina para recoger más comida; aún más rápida se precipitó ella del blando asiento y huyó presurosa por el zaguán y la puerta a donde sus pies la condujeran” (vv. 39-42).

Cabe destacar en este punto la mención del asiento de la muchacha, distinto del de los hombres, pues las mujeres, a diferencia de aquéllos, se sentaban a la mesa. El δίφραξ no es probablemente más que una silla o un taburete y no hemos de considerar la definición de Hesiquio (s.v. δίφραξ) como κλιντήρ, θρόνος γυναικεῖος, ya que se basa tan sólo en este pasaje teocriteo. En cuanto a la actitud del enamorado con respecto a Cinisca, observamos que oscila entre el desprecio y la añoranza. Así, por una parte, como ella no responde a sus expectativas, él la insulta despedido:

ἐμὸν κακόν, οὗ τοι ἀρέσκω;

<sup>279</sup> Lo mismo que los vv. 31-3 hacen referencia a Hom., *Il.* XVI 7-10, según hemos visto en el capítulo de las madres, los vv. 39-42 evocan las palabras de Aquiles a la embajada de *Il.* IX 323-7.

<sup>280</sup> La misma expresión ᾗ πόδες ἄγον se aplica a Heracles en el *Id.* XIII 70.

ἄλλος τοι γλυκίων ὑποκόλπιος; ἄλλον ἰοῖσα  
θάλπε φίλον. τήνῳ τεὰ δάκρυα; μᾶλα ῥεόντω.

“Maldita, no te gusto, ¿verdad?, exclamé. Prefieres a otro, ¿no? ¡Vete a hacer caricias a otro amante! ¡Por él son esos lagrimones que parecen manzanas!”<sup>281</sup> (vv. 36-38).

El adjetivo sustantivado κακόν aplicado a personas es frecuente en la literatura griega<sup>282</sup> y en Teócrito no es exclusivo de las mujeres, puesto que aparece también en boca de Praxínoa cuando se refiere a su marido en el *Id.* XV 10.

Por otra parte y a modo de paradoja, el amante –lo mismo que Simeta– cuenta escrupulosamente los días que lleva lejos de su amor:

εἴκατι· ταὶ δ' ὀκτώ, ταὶ δ' ἐννέα, ταὶ δὲ δέκ' ἄλλαι·  
σάμερον ἐνδεκάτα· ποτίθεις δύο, καὶ δύο μῆνες  
ἐξ ᾧ ἀπ' ἀλλάλων· οὐδ' εἰ Θρακιστὶ κέκαρμαι  
οἶδε.

“Veinte días..., aquellos ocho..., aquellos nueve..., otros diez..., hoy estamos a once, dos días faltan para que se cumplan dos meses desde que nos separamos y no sabe si llevo o dejo de llevar un corte de pelo a la tracia” (vv. 44-47).

En este punto, debemos recordar que también Buceo, el pretendiente de Bombica, afirma en el *Id.* X 12 que hace casi once días que está enamorado (ἔραμαι σχεδὸν ἐνδεκαταῖος). Hunter (1999: 203-4) observa que algunos estudiosos toman la expresión σχεδὸν ἐνδεκαταῖος como proverbial significando que Buceo va por mal camino, pero advierte de que no hay ningún otro testimonio de tal proverbio y de que esta explicación no tiene en cuenta el fuerte τοίγαρ que explica la situación en el v. 14. Serrao (1971: 93-108), por su parte, cree que ἐνδεκαταῖος está empleado con el sentido de ‘en un día crítico’ y no con el de ‘en el décimo día’, lo cual indicaría que el segador se halla en crisis. Es cierto que Homero utiliza el undécimo o duodécimo día para señalar un momento crítico, independientemente de la cronología real –por ejemplo, en *Il.* XXI 156–, pero esto no resulta convincente para el caso que nos ocupa. Más rara aún es la hipótesis de Giangrande-White (1981: 129-35), quienes interpretan la frase como “estoy enamorado con una fiebre que se repite cada once días” y que, creemos, se aleja de toda realidad. En

<sup>281</sup> Hallamos aquí una ingeniosa comparación, a modo de *variatio*, de las lágrimas de amor derramadas por la muchacha con las manzanas, símbolo erótico por excelencia, recurso muy del gusto de Teócrito.

<sup>282</sup> Cf. A.R., III 129.

cualquier caso, a nuestro entender, el hecho de que Teócrito emplee aquí ordinales en vez de cardinales puede deberse a un intento de caracterizar la conmoción del personaje narrador.

Gow (1992b<sup>7</sup>: 256), por su parte, argumenta que el pasaje en cuestión no presenta una enumeración, sino una suma con un total de 60 días, lo cual deja en una mera casualidad la coincidencia con los once días que Simeta lleva sin ver a Delfis. Pero los paralelismos entre este *Id.* XIV y el *Id.* II no se reducen sólo al nombre de las mujeres, Simeta y Cinisca –ambos aparentemente vinculados al mundo de las heteras– o al número de días que los enamorados llevan lejos de su amor –once–, sino que tanto una como otra son libres de acoger en su casa a sus amados respectivos, sin tener, al menos en apariencia, trabas sociales de ninguna clase. En efecto, se dice de Cinisca que “su puerta está abierta para Lobo hasta de noche” (Λύκῳ καὶ νυκτὸς ἀνῶγκται, v. 47), mientras que a Ésquinas no le hace caso alguno (ἄμμες δ’ οὔτε λόγῳ τινὸς ἄξιοι οὔτ’ ἀριθμητοί, v. 48). Con este último detalle Teócrito, invita a pensar definitivamente que Cinisca, una mujer libre para escoger su amor, es una cortesana, dado que goza de la independencia característica de esta categoría social.

Finalmente, es significativo el hecho de que Tiónico, que al principio se burla<sup>283</sup> del aspecto desaliñado de Ésquinas, le proponga finalmente a su desgraciado amigo alistarse a fin de olvidar su amor (vv. 55-9). De esta guisa, el *remedium amoris* no es el canto, como sucede en otros lugares, sino el servicio militar al monarca ptolemaico. Este elemento actúa así a modo de propaganda, a la vez que denuncia la precaria situación económica de muchas ciudades de Grecia en el s. III a. C., que movió a un número importante de ciudadanos griegos a formar parte de la armada.<sup>284</sup> Los protagonistas, situados, bien en Siracusa, bien en Rodas –a juzgar por la etimología del nombre de Tiónico–,<sup>285</sup> ofrecen de este modo un testimonio de la diversidad étnica del ejército ptolemaico.<sup>286</sup>

<sup>283</sup> El que un personaje se ría de otro a causa de su mal de amores es común a varios géneros, pero se halla particularmente asociado a la comedia, por ejemplo, en Menandro (*Her.* 39) y Plauto (*Pers.* 25-7). Vid. HUNTER (1996a: 112).

<sup>284</sup> Vid. BURASELIS (1993: 258).

<sup>285</sup> El nombre, que no se halla en ningún otro lugar fuera de este idilio, deriva de Tione, que es otro nombre de Sémele, la madre de Dioniso. De ahí el epíteto del dios, Tionidas, conocido solamente en Rodas. Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 107). Con todo, GARCÍA TEJEIRO (1994: 308, n. 4) sugiere que la semejanza entre los nombres de Tiónico y Teócrito podría encubrir la personalidad del poeta.

<sup>286</sup> Vid. TEODORSSON (1977: 13-4).

#### 4. Cantante, hija de la argiva

Un tercio del *Id.* XV reproduce el canto en honor a Adonis y Afrodita interpretado por una cantante de origen argivo cuyo nombre desconocemos –su intervención viene introducida mediante la entrada “γυνή αἰδός”–. En efecto, en el v. 99, Gorgo anuncia que la profesional está a punto de comenzar y manda callar a su amiga Praxínoa, quien no había dejado de hablar ante el mismo requerimiento –un tanto impertinente– de un hombre que se hallaba junto a ella. La inminencia del canto queda patente cuando la artista se aclara la voz:<sup>287</sup>

{ΓΟ.} σίγη, Πραξινόα· μέλλει τὸν Ἄδωνιν αἰδεῖν  
 ἃ τᾶς Ἀργείας θυγάτηρ, πολύιδρις αἰδός,  
 ἄτις καὶ πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε.  
 φθεγξέῖται τι, σάφ' οἶδα, καλόν· διαχρέμπτεται ἤδη.

“Gor.- Calla, Praxínoa. La hija de la argiva va a cantar a Adonis; es una cantante muy versada, la que el año pasado interpretó tan destacadamente la endecha. Estoy segura de que va a cantar algo estupendo. Ya se está aclarando la voz” (vv. 96-9).

Esta γυνή αἰδός es probablemente una profesional de reconocido prestigio y, aunque Gorgo desconoce su nombre exacto, sí sabe bien quién es e incluso tiene nociones acerca de su ascendencia materna. Burton (1995: 75) subraya que bajo las identificaciones matrilineales del *Id.* XV subyace la importancia de la temática que gira en torno a la mujer: la cantante se identifica como hija de la mujer argiva (v. 97); Arsínoe<sup>288</sup> como hija de Berenice (v. 110); y Afrodita como hija de Dione (v. 106). El detalle de que no se nombre su origen paterno podría hallarse en relación con el hecho de que, con frecuencia, las cantantes pertenecían al mundo de las heteras y, por tanto, sería habitual el que no gozasen de una paternidad reconocida. Un escolio sugiere que este personaje era la hija de una mujer de Sición llamada Ἀργεία, entendiendo que este término indica, en realidad, su nombre propio. Sin embargo, no hallamos razones de peso para creer que aquí esta palabra posea una acepción distinta de la que tiene en otros lugares –los *Idd.* XIV 12 y XVII 53–

<sup>287</sup> Como ha observado MOLINOS (2000a: 222), la prosodia de los versos de la cantante cambia bruscamente respecto de la de las siracusanas y se torna por completo homérica.

<sup>288</sup> También GRIFFITHS (1984: 254) observa cierta semejanza entre la cantante y Arsínoe a partir del hecho de que ambas son identificadas por su madre y no por su padre.

donde Teócrito la emplea como étnico. Montes Cala (2000: 171) piensa que con este gentilicio la siracusana evoca el origen de una saga de conocidas cantantes de su tiempo cuya procedencia explica la mención de Argos en el v. 142, habida cuenta del interés de aquella ciudad por Adonis, según testimonio de Pausanias (II 20, 6). No debemos olvidar, de otro lado, que era frecuente designar a las esclavas por su lugar de origen y, aunque Argos no era precisamente conocida como fuente de esclavos, la denominación podría estar haciendo sutil referencia a la condición de hetera de esta madre. El oficio de cantante habría pasado, pues, de madre a hija, lo cual era, por lo demás, frecuente.<sup>289</sup> Con todo, también cabe otra hipótesis, la de que se tratara de una mujer cultivada, de las que, según Bielman (2002: 296) viajaban desde el s. III a. C. por las ciudades, participaban en los concursos y se diferenciaban de las artistas de bajo nivel, como tal vez lo eran Bombica y Cinisca. Su modo de vida era bien distinto al de las restantes mujeres griegas, pues recorrían un sinnúmero de lugares para ofrecer espectáculos de calidad a espectadores en su mayoría del género masculino. Los griegos apreciaban su arte a juzgar por el testimonio de las inscripciones –procedentes, por lo general, de Asia Menor o de Grecia central– que dejan constancia de los premios recibidos. Es cierto que, en épocas anteriores, esta clase de disciplinas intelectuales formaba parte del programa educativo de los jóvenes griegos de buena cuna pero, como ha observado Marrou (1985: 188), en época helenística, si bien se admira a los profesionales y se les retribuye con generosidad, al mismo tiempo se los desdeña, según testimonia el propio Aristóteles (*Pol.* VIII 1339 b 9-10; 1340 b 40 y ss.). Un detalle a favor de esta hipótesis es la ausencia de danza en la interpretación de esta artista, pues es sabido que la actividad física<sup>290</sup> era despreciada por los griegos, de forma que las bailarinas, situadas en lo más bajo de la escala social, solían ser esclavas, extranjeras o metecas.

Sea como fuere, esta mujer es una *πολύιδρις ᾠοιδός* (v. 97), es decir, una cantante muy hábil, con probabilidad autora tanto de la composición como de la puesta en escena, lo cual se halla en consonancia con la elogiosa exclamación de Gorgo en los vv. 145-6. La

<sup>289</sup> FLACELIÈRE (1993: 78) recuerda que todo lo que aprende una joven ateniense, esencialmente las labores domésticas (cocinar, coser, música, etc.), lo aprende de su madre, abuela o criada de la familia. Por eso es normal que las hijas tengan la misma profesión y consideración social que las madres.

<sup>290</sup> El sistema educativo propugnaba el desarrollo de las capacidades intelectuales, así como un perfeccionamiento físico armonioso y equilibrado. Pero este sistema estaba definido por y para los hombres. Con todo, las actividades físicas no estaban prohibidas a las mujeres, aunque seguían unas reglas, estaban reservadas a las niñas y adolescentes, eran practicadas sobre todo en los rituales y marcaban el paso entre la infancia y la edad adulta. *Vid.* BIELMAN (2002: 295).

misma mujer había actuado maravillosamente el año anterior<sup>291</sup> (de eso la conocen las siracusanas) y, por ello, Gorgo piensa que también en la presente ocasión va a ejecutar un canto de lo más hermoso.

Como bien observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 292), parece que la función estaba fijada para una determinada hora del día, a juzgar por el comentario de Gorgo en el v. 26: ἔρπειν ὥρα κ' εἴη (“Tal vez sea hora de ponernos en camino”), pero, por otra parte, si había una única representación, la vieja del v. 60 se habría marchado antes del comienzo de la misma. De todo ello deduce el estudioso que, en realidad, los tapices se hallaban expuestos en el palacio durante todo el día mientras el canto tenía lugar a intervalos. O incluso, tal vez la cantante que deleita a las siracusanas sea sólo una de una serie de competidores, pues así lo propone la expresión πέρυσιν τὸν ἰάλεμον ἀρίστευσε, donde el verbo con acusativo<sup>292</sup> parece sugerir que “se llevó el primer premio” mientras el adverbio indica una periodicidad anual.<sup>293</sup> Pero el sustantivo ἰάλεμος alude, sin duda, al lamento fúnebre que tenía lugar el segundo día de la celebración,<sup>294</sup> cuyos ritos son descritos por la cantante en los vv. 135 y ss., por lo que el certamen debía celebrarse, en realidad, al día siguiente, o tal vez a lo largo de ambas jornadas. Según Gow, esta posibilidad se hallaría en consonancia con el hecho de que Gorgo presenta a la cantante más bien como a una artista a la que reconoce que como a la profesional cuyo canto estaba esperando oír. No es improbable, por otra parte, que se celebrase una competición de canto en la fiesta de Arsínoe, en vista del interés de su esposo y hermano Ptolomeo Filadelfo en tales materias, patente en el *Id.* XVII 112.

Así pues, el himno de la cantante se extiende a lo largo de los vv. 100-144 y presupone que el público está contemplando alguna escena en la que se representa la unión de Adonis y Afrodita, descrita con toda suerte de detalles. Griffiths (1979: 119-20 y 1984:

<sup>291</sup> Según hemos visto ya, en época helenística asistimos a un resurgimiento de artistas pero con la peculiaridad de que son itinerantes. Con su repertorio de cantos viajan acompañadas por un *kyrios* o representante, ya sea marido, hijo u otro pariente masculino, lo cual, si bien no era imprescindible como en épocas anteriores, al menos sí aconsejable a fin de evitar ser presas fáciles del bandidaje que asolaba las rutas. Esta característica era propia de Asia Menor, pero también de las ciudades del norte de Grecia donde se desarrollaba una intensa actividad cultural que propiciaba este intercambio de artistas con o sin la ciudadanía griega. *Vid.* BERNARDINI (1995: 185-196), FERRANDINI (2000: 26-7) y BARRIGÓN (2005: 35).

<sup>292</sup> *Cf.* Pind., *O.* X 64.

<sup>293</sup> *Vid.* DILLON (2002: 163).

<sup>294</sup> Apenas ha quedado constancia de las mujeres que participaban en competiciones musicales durante varios días, aunque la epigrafía nos ha desvelado algunos de sus nombres –tres arpistas concursando en los juegos Píticos de Delfos, en los siglos II y I a. C., cuatro concursantes de flauta doble y tres citaristas–. Sus exhibiciones eran frecuentes en fiestas culturales de uno o dos días y recibían a cambio el pago de una cierta cantidad, sin que ello fuera óbice para la gratuidad de la representación. *Vid.* BILIS (1999: 41-2) y BIELMAN (2002: 230).

255-7) ve en este canto un reflejo de la necesidad del hombre helenístico de aventurarse en un mundo de evasión donde impera la calma producida por las descripciones. Si al comienzo del poema se describe el ajetreo de las calles, ahora la verdura y los Eroses sobrevolando la escena sirven a modo de evasión para los espectadores que se olvidan de su propia existencia cotidiana transportados por las maravillas visuales de los tapices y las acústicas del canto de la artista. Pero no percibimos este viaje de embeleso hasta el momento en que Gorgo recuerda la comida de su marido y hace regresar al lector de golpe a la vida real. Griffiths analiza cómo se idealizan los elementos de la vida diaria y la metamorfosis que produce una inversión de términos entre el mundo doméstico y el palaciego. Así, los soldados y el gentío se transforman en un vuelo de cupidos; el hijo enrabiado de Praxínoa en Ganimedes raptado por el águila y los maridos dominantes en el encantador y pasivo Adonis.<sup>295</sup> Del mismo modo, las labores domésticas de las mujeres con la lana hallan su máxima idealización en los tapices de palacio; el dulce trato de Arsínoe contrasta con la aspereza de Praxínoa y, así, se produce un choque entre el árido ambiente del hogar y la calidez del palacio que acoge y aúna todos los espíritus. Se recogen en el cuadro siguiente las equivalencias:

	Mundo doméstico	Palacio
<b>TUMULTO/PLACIDEZ</b>	ὦ τὰς ἀλεμάτω ψυχᾶς· μόλις ὕμιν ἐσώθην, / Πραξινοῖα, πολλῶ μὲν ὄχλῳ, πολλῶν δὲ τεθρίππων· / παντῇ κρηπίδες, παντῇ χλαμυδηφόροι ἄνδρες (vv. 4-6)	χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῇ βρίθουσαι ἀνήθῳ / δέδμανθ'· οἱ δὲ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἑρωτες, / οἷοι ἀηδονίδης ἀεζομενᾶν ἐπὶ δένδρῳ / πωτῶνται πτερύγων πειρώμενοι ὄζον ἀπ' ὄζω. (vv. 119-22)
<b>ZOPIRIÓN/GANIMEDES</b>	οὐκ ἄξω τυ, τέκνον. Μορμώ, δάκνει ἵππος. / δάκρυ' ὅσσα θέλεις, χολὼν δ' οὐ δεῖ τυ γενέσθαι. (vv. 40-1).	ὦ ἔβενος, ὦ χρυσός, ὦ ἐκ λευκῇ ἐλέφαντος / αἰετοὶ οἰνοχόον Κρονίδα Διὶ παῖδα φέροντες (vv. 123-4).
<b>INSULTOS/ALABANZAS</b>	ΠΡ. ταῦθ' ὁ πάραρος τήνος· (v. 8). ΓΟ. χάμὸς ταυτῇ ἔχει· φθόρος ἀργυρίῳ Διοκλείδας· (v. 18).	"ἔστρωται κλίνα τῷδ' ὀνιδί τῇ καλῇ ἄμμιν" (v. 127).

<sup>295</sup> Cf. GONZÁLEZ GALVÁN (2003: 60).



LABORES/TAPICES	ΓΟ. ἑπταδράχμῳ κυνάδας, γραιῶν ἀποτίλματα πηρῶν, / πέντε πόκῳς ἔλαβ' ἐχθές, ἅπαν ῥύπον, ἔργον ἐπ' ἔργῳ. (vv. 19-20) ΠΡ. μὴ μνάσης, Γοργοῖ· πλέον ἀργυρίῳ καθαρῶ μνᾶν / ἢ δύο· τοῖς δ' ἔργοις καὶ τὰν ψυχὰν ποτέκηα. (vv. 36-7).	ΠΡ. πότνι' Ἀθαναῖα, ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι, / ποῖοι ζωογράφοι τὰκριβέα γράμματ' ἔγραψαν. / ὥς ἔτυμ' ἐστάκαντι καὶ ὥς ἔτυμ' ἐνδινεύντι, / ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. σοφόν τι χρῆμ' ἀνθρῶπος. (vv. 80-3).
TRATO/TRATO	Εὐνόα, αἶρε τὸ νῆμα καὶ ἐς μέσον, αἰνόδρυπτε, / θές πάλιν· αἱ γαλέαι μαλακῶς χρήζοντι καθεύδειν. / κινεῦ δὴ· φέρε θᾶσσον ὔδωρ. ὕδατος πρότερον δεῖ, / ἅ δὲ σμᾶμα φέρει. δὸς ὅμως. μὴ δὴ πολὺ, λαστρί. / ἔγχει ὔδωρ. δύστανε, τί μευ τὸ χιτώνιον ἄρδεις; / παῦέ ποχ'· οἶα θεοῖς ἐδόκει, τοιαῦτα νένιμμαι. / ἅ κλᾶξ τᾶς μεγάλας πεῖ λάρνακος; ὦδε φέρ' αὐτάν. (vv. 27-33).	τὴν δὲ χαριζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναε, / ἅ Βερενικεῖα θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα / Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἀδωνιν. (vv. 109-111).

Cuando la hija de la argiva concluye su himno, Gorgo exclama, en el v. 145, lo estupendo que ha sido el canto corroborando su intuición primera de que iba a ser bueno:

{ΓΟ.} Πραξινοά, τὸ χρῆμα σοφώτατον ἅ θήλεια·  
ὀλβία ὅσσα ἴσατι, πανολβία ὥς γλυκὺ φωνεῖ.

“Gor.- Praxínoa, esa mujer es el acabóse. Feliz ella, que sabe tanto; felicísima, porque canta tan bien” (vv. 145-6).

Pero la cantante es denominada de un modo especial y diferente respecto de otras mujeres: Gorgo la presenta como ἅ θήλεια, un adjetivo sustantivado que sugiere que lo verdaderamente destacable de este personaje es su carácter femenino. Gow (1992b<sup>7</sup>: 303) ve en la expresión cierta reminiscencia de Eurípides (*Andr.* 181 y *Ph.* 198), pero, mientras en el trágico χρῆμα θηλειῶν se refiere al género femenino, aquí Teócrito alude indiscutiblemente a la artista. El estudioso reconoce, además, no haber visto ἡ θήλεια empleado con este sentido en ningún otro lugar.

Finalmente, el lector percibe el entusiasmo de la siracusana ante la actuación que acaba de presenciar gracias a dos denominaciones sucesivas referidas a la artista, cada cual más expresiva que la anterior, ὀλβία y πανολβία. A partir de ellas se deduce que para una artista la felicidad reside en tener sabiduría y una dulce voz.

## 5. Conclusiones

De las cinco mujeres que hemos agrupado en este capítulo, dos son claramente heteras, mientras que de las otras tres tenemos indicios suficientes para creer que también pertenecen a esta categoría de mujeres. En el caso de Bombica y Cinisca, su condición viene manifiesta, ya sea por su nombre –la primera lo toma del arte que practica y la segunda tiene nombre de animal, como las heteras– o por el ambiente en el que se las describe. En el de Filista, Melixo y la cantante del *Id.* XV, son sus madres<sup>296</sup> –juntamente con el carácter de su profesión– las que invitan a pensar en su vínculo con el mundo de las heteras, pues al menos las dos primeras se relacionan con la alcahuetería y la magia, ámbitos reservados a estas mujeres en su vejez. En todos los casos, empero, su presencia presupone el maltrato al sexo masculino de una forma más o menos sutil, a excepción de Filista y de Melixo, cuya aparición no viene sino a expresar en forma de perífrasis la desgracia de Simeta. Resulta significativo, según hemos visto, el adjetivo posesivo referido a la flautista en el *Id.* II 146 que tal vez guarda alguna conexión con el dativo ético del *Id.* II 66. En ambos casos se trata de personajes femeninos pertenecientes a la vida pública, ya sea en calidad de canéfora o de flautista, y relacionados de alguna manera con Simeta, aunque no necesariamente iguales. Sin embargo, de Bombica esta característica destructora de hombres se afirma abiertamente en el *Id.* X 15, mediante el verbo *λυμαίνεται* ('maltrata', 'trata indignamente', 'arruina' o 'destruye'), lo mismo que de Cinisca con la forma *ὑβρίσσει* ('trata con insolencia' o 'maltrata') en el *Id.* X 9, mientras que para descubrir este rasgo en la cantante, hija de la argiva, debemos detenernos algo más. En realidad, no es ella la causa directa de la infelicidad de nadie, sino que con su canto comunica la muerte de Adonis en brazos de su amante Afrodita, de modo que recrea, en última instancia, la destrucción de un varón.

Ante la desdicha motivada por un amor no correspondido, los personajes adoptan diversas soluciones. En tanto que Simeta se refugia en la magia, Buceo en el canto y Ésquinas en el servicio al monarca, Adonis –que sí goza del cuidado de su amada– muere prematuramente, de forma que nunca llega a realizarse por entero en el amor. Y es que Eros, al igual que Pluto –como bien dice Buceo en el *Id.* X 20– es ciego. En consecuencia,

---

<sup>296</sup> También cobra relieve la madre de Cinisca pero, a diferencia de las de Filista, Melixo y la cantante, hija de la argiva, su imagen es inspiradora de ternura y protección.

la imagen de las figuras masculinas sometidas emocionalmente a la mujer se ridiculiza al mostrarse éstos débiles y sumisos de carácter.<sup>297</sup>

En cuanto a los calificativos que se les aplican a estas mujeres, es fácil darse cuenta de que no son nada favorecedores. En efecto, ya hemos visto cómo Bombica es *χαρίεσσα* ('adorable') en el *Id.* X 26 y 36, pero el sentido irónico de este adjetivo se manifiesta – como hemos visto– también en otros lugares de la obra del siracusano. Además de encantadora, la amada de Buceo es *ἰσχνά* ('seca', 'delgada' o 'débil'), *ἀλιόκαυστος* ('quemada por el sol') y *μελίχλωρος* ('del color de la miel'), lo cual contrasta con el color privilegiado para las mujeres que era el blanco. En la misma tónica se alinean las distintas denominaciones de la chica –*μάντις*, *κόρα*, *παῖς* en los vv. 18, 22 y 25, respectivamente–, en las que se observa un esfuerzo de *variatio* por parte del poeta. En sus atributos, una flauta y una rosa o manzana, se aprecia el gusto del autor consistente en el aprovechamiento de motivos populares: es, en este sentido, un poeta refinado, pero al mismo tiempo campechano.

Cinisca, por su parte, se eleva como un prototipo de amada desdeñosa, causa del ridículo aspecto presente del enamorado. No sólo es *χαρίεσσα* (*Id.* XIV 8), como Bombica, sino un gran mal (*ἔμὸν κακόν*, *Id.* XIV 36) para Ésquinas. La burla se torna más intensa en tanto que Cinisca, al parecer, es una niña, a juzgar por su actitud infantil. En efecto, rompe a llorar en medio del banquete al oír la letrilla que comienza con el nombre de su amado, entonada perversamente por Agis. Con todo, esto podría no ser más que una nota de realismo en un intento de caracterizar la psicología femenina. Así pues, se pone de manifiesto una cadena de desamores: Ésquinas sufre porque no es correspondido, mientras su amada sufre por otro. En esta situación, vemos a Cinisca en el *Id.* XIV 35, ataviada con el peplo, escapar del entorno masculino que la intimida con sus burlas recogiendo el vestido hasta las rodillas.

Por otra parte, la cantante argiva del *Id.* XV parece distinta de las demás artistas en tanto que ha llegado a donde está, no por ser la favorita de nadie, sino por su propia habilidad. Su himno indica, mediante alusiones, la naturaleza del cuadro que han venido a ver las siracusanas. Éste representa el momento culminante de la felicidad amorosa entre Afrodita y Adonis que reposan en un canapé. Todos los calificativos que se le atribuyen son marcadamente positivos –*πολύιδρις αἰδός* en el v. 97 y *ὀλβία* y *πανολβία* en el v. 146– o neutros –*γυνή αἰδός* en la entrada o *ἡ θήλεια* en el v. 145– y entendemos

<sup>297</sup> Cf. BARRIOS CASTRO-BARRIOS CASTRO-DURÁN FERNÁNDEZ (2001: 32).

que esto es debido a su función de transmisora de un acontecimiento de mayor importancia.

Así pues, las artistas de la poesía teocrítea parecen reflejar con bastante exactitud el panorama variopinto que constituía el mundo de las profesionales de la música que, por lo demás, debieron de ser muy numerosas.<sup>298</sup> En efecto, descubrimos en sus versos no sólo a las heteras de menor categoría que cantaban en los simposios masculinos, sino también a las cantantes de mayor prestigio que recorrían las ciudades y trataban de conseguir los primeros premios de los festivales en los que participaban. Pero hay más: incluso nos deja entrever el poeta el futuro que les esperaba a estas mujeres a través de la presencia, aparentemente accesorio, de sus madres. Creemos, por tanto, que estos personajes femeninos testimonian una realidad social con la que el poeta se hallaría manifiestamente familiarizado.

---

<sup>298</sup> Por ejemplo, tenemos datos que nos indican que el santuario de Atenea de Pérgamo había contratado de forma permanente a tocadoras de αὐλός, como si pertenecieran al personal del templo. *Vid.* BARRIGÓN (2005: 37).

## V. ΚΟΡΑΙ Υ ΠΑΙΔΕΣ

### 1. *Κόραι*

El término *κόρη*<sup>299</sup> designa, en principio, a la joven virgen y así lo hallamos en Homero y en los autores del s. V a. C., aunque paralelamente posee el significado de ‘hija’, en cuyo caso aparece, por lo general, acompañado de un genitivo de parentesco. Por extensión, *κόρη* se aplica a cualquier mujer joven e incluso puede referirse a la concubina.<sup>300</sup> Pero la morfología de esta palabra varía en los textos teocriteos. Por una parte, el siracusano utiliza una forma poética, *κόρα* –sin alargamiento de la vocal tras la caída de digamma–, empleada también en los coros de Esquilo, Sófocles y Eurípides.<sup>301</sup> Por otra, presenta la versión dórica *κώρα*, donde se aprecia el alargamiento propio de los dialectos de Creta, Cos y Cirene durante el primer milenio<sup>302</sup> junto a la conservación de *α* larga. Por añadidura, hallamos también en algunos poemas la grafía *ου* como resultado de esta tercera oleada de alargamientos compensatorios (korF-) y es que los papiros vacilan, en varios casos, entre las resoluciones *ω* y *ου* para la vocal de timbre *ο*.<sup>303</sup>

Así pues, esta dicotomía entre formas con alargamiento o sin él nos lleva a hacer un inciso para observar la lengua de Teócrito pero, en este asunto, vemos que los investigadores no se ponen de acuerdo. En efecto, según Magnien (1920: 54), la lengua del poeta es un dialecto literario siracusano cuyo origen está en el s. V a. C. o antes, pero Ruijgh (1984: 59), por su parte, pone en duda esta hipótesis por falta de datos, ya que nuestra única base para el conocimiento del dialecto siracusano en tiempos de Teócrito es la obra de Arquímedes, cuya lengua difiere significativamente de la de nuestro autor. Por

---

<sup>299</sup> Cf. BAILLY (s.v. *κόρη*).

<sup>300</sup> Cf. Hom., *Il.* I 98 y 337.

<sup>301</sup> A., *Supp.* 145, *Choe.* 949; S., *O.T.* 507 y E., *Andr.* 128, *Hec.* 651 y 934.

<sup>302</sup> Vid. BUCK (1955: 29, § 25 y 49, § 54) y LEJEUNE (1972: 158, § 159).

<sup>303</sup> Para la notación de /e:/ y /o:/ secundarias en la literatura dórica, vid. MOLINOS (1994: 201-6).

tanto, para Ruijgh, el dialecto de Teócrito es el de Cirene, pero Molinos (1990: 62), a su vez, argumenta convincentemente contra él, dado que los resultados del tercer alargamiento compensatorio y del alargamiento métrico en Teócrito, si bien son generalmente con  $\omega$ ,  $\omicron\upsilon$  también aparece, ya sea como *varia lectior* o como única lectura atestiguada, e incluso más frecuentes son las formas con vocal breve.<sup>304</sup> En efecto, hasta ahora ningún ejemplo procedente del gran *Papiro de Antínoe*, de finales del s. V d. C., presenta en los idilios bucólicos ninguna forma con alargamiento de  $\kappa\acute{o}\rho\Phi\omicron\varsigma$ ,  $\kappa\acute{o}\rho\Phi\alpha$  (P3 da en el *Id.* XIII 46  $\kappa\iota\omicron\upsilon\rho[\omicron\varsigma$  y en el *Id.* XVII 66  $\kappa[\omicron]\upsilon\rho\epsilon$ , mientras los códices vacilan entre  $\kappa\omicron\upsilon\rho-$  /  $\kappa\omega\rho-$ , pero hay que tener en cuenta que se trata de idilios “mixtos”). Por este motivo, Abbenes (1996: 15) piensa que la distribución de las vocales e / o largas en Teócrito –que Ruijgh atribuye a una “modernización fonológica” del dialecto de Cirene que habría tenido lugar en un hipotético dialecto cirenaico alejandrino–, se explica mejor con la hipótesis de que Teócrito imitó esta distribución de un texto originariamente escrito en dórico severo, pero modernizado durante un proceso de *μεταχαρακτηρισμός*. Así pues, para él, el motivo que impulsó a Teócrito a escribir en un estricto dialecto dórico debe buscarse probablemente en las tendencias literarias de los alejandrinos, devotos de la opacidad en la escritura y de los dialectos anticuados que, como el dorio, eran capaces de transmitir serenidad, solemnidad y valor.<sup>305</sup>

Vamos a analizar, por tanto, los contextos en los que hallamos unas y otras variantes a fin de dilucidar el sentido de la elección, si la hay, por parte de Teócrito, teniendo en cuenta, no obstante, que no todas las formas se remontan indiscutiblemente a la mano del autor original.<sup>306</sup> Para ello tendremos en cuenta el dialecto predominante del poema en que aparece el término, así como su posición en el verso, por si la forma preferida pudiera deberse a necesidades métricas. En cuanto al contenido, observaremos qué tipo o tipos de mujeres se agrupan bajo esta denominación para detectar si el sustantivo  $\kappa\acute{o}\rho\alpha$  (o  $\kappa\acute{o}\rho\alpha/\kappa\acute{o}\upsilon\rho\alpha$ ) adquiere, en nuestro poeta, alguna connotación especial y distinta de las de sus antecesores. De este modo, siguiendo, en la medida de lo posible, el orden de los poemas, comenzamos nuestro análisis.

<sup>304</sup> Cf.  $\kappa\acute{o}\rho\omicron\varsigma$  ( $\kappa\omicron\upsilon\rho-$ ) en el *Id.* I 147;  $\kappa\acute{o}\rho\alpha$  en el *Id.* I 82;  $\mu\acute{o}\nu\alpha$  ( $\mu\omicron\upsilon\nu-$ ) en el *Id.* II 64;  $\acute{\omega}\rho\epsilon\omicron\varsigma$  en el *Id.* I 77;  $\acute{\omega}\rho\epsilon\alpha$  en los *Idd.* I 115; 123 y II 49;  $\kappa\acute{o}\rho\omicron\iota$  en el *Id.* XV 20;  $\kappa\omicron\upsilon\rho\omicron\tau\rho\acute{o}\phi\omicron\varsigma$  en el *Id.* XVIII 50;  $\mu\omicron\upsilon\nu\omicron\varsigma$  en el *Id.* XVIII 18;  $\mu\acute{o}\nu\omicron\nu$  en el *Id.* II 100, 126;  $\kappa\acute{o}\rho\alpha$  en el *Id.* X 22, etc. Vid. los datos recogidos por MOLINOS (1990: 173-5).

<sup>305</sup> Cf. GARCÍA (1998: 85) a propósito de la teoría sobre el valor de los *tropoi*.

<sup>306</sup> Cf. GOW (1992a<sup>7</sup>: LXXII-LXXX) y DOVER (1971: XXVII-XLV).

En primer lugar, vemos en el *Id.* I, a propósito de la desgracia de Dafnis, una figura femenina con la esperada forma dórica, de acuerdo con la temática y el dialecto propiamente siracusano de la composición:

ἀ δέ τυ κώρα  
πάσας ἀνὰ κρίνας, πάντ' ἄλσεα ποσσὶ φορεῖται  
“La zagala por ti recorre todas las fuentes y todos los bosques” (vv. 82-83).

Estas palabras semiburlonas, puestas en boca de Príapo, vienen a destacar la contradicción en la actitud de Dafnis, quien se consume de desamor, pese a que la joven enamorada de él lo busca sin cesar. La identidad de esta muchacha no está nada clara y, mientras Ogilvie (1962: 108, 110), Williams (1969: 123 y n. 12) y Hutchinson (1988: 149), entre otros, creen que se trata de una mortal, otros como Arnott (1996: 62) prefieren pensar en una diosa, tal vez la propia ninfa que conocemos a través del mito, según la propuesta de Ott (1969: 115 y n. 323).

En cualquier caso, si, como sugiere Hunter (1998: 63), Dafnis está enamorado de la muchacha (ἡ κώρα) que lo busca, entonces, al menos en apariencia, el protagonista no tiene motivos razonables para sufrir, pues no sólo no ha sido rechazado, sino que además es perseguido por su amada. En este sentido, Kossaifi (2002b: 81) destaca cómo el participio ζάτεισ', situado inmediatamente después del estribillo (v. 85), confirma la perplejidad de Príapo que no es capaz de comprender la situación. Ahora bien, esta paradoja se entiende si aceptamos la sugerencia de García-Molinos (1986: 59, n. 21) según la cual parece que “Dafnis se ha jactado de ser insensible a Amor, y, como castigo, ha sido víctima de una pasión que le hace languidecer hasta la muerte, no porque sea incapaz de satisfacerla, sino porque persiste en su terca negativa de aceptar el poder del amor”. Con arreglo a esta versión, no es la muchacha quien lo rechaza, sino que el protagonista se abstiene voluntariamente de cualquier concesión a su propio πάθος. Vemos, pues, a Teócrito tomar elementos del mito<sup>307</sup> y reelaborarlos según criterios propios: ahora Dafnis ya no es culpable de engañar a la ninfa a quien había prometido eterna fidelidad, sino que el poeta convierte al pastor en una víctima inocente del dios del amor.

<sup>307</sup> Para más detalles sobre el mito de Dafnis y el castigo recibido por ser infiel a la ninfa remitimos al capítulo de las ninfas.

En el *Id.* VI 36 el sustantivo κόρα crea por sí mismo una notoria ambigüedad,<sup>308</sup> pues con él Polifemo se refiere tanto a la pupila de su ojo, que va a ser destruida, como a la joven Galatea, dado que su posición a final de verso así lo sugiere. En efecto, también en otros lugares la amada de Polifemo recibe esta denominación –si bien con vocal breve (*Id.* XI 25 y 60)– y, además, el verso precedente termina en γαλάνα, una de las etimologías del nombre de la ninfa, lo cual podría ser un dato para la interpretación del término.

De modo semejante a lo que sucede en el *Id.* I, en el *Id.* VIII 72 Dafnis permanece indiferente al ver a una joven. Pero es que esta muchacha, lejos de ser hermosísima, es cejijunta y este rasgo, creemos, se opone al modelo ideal de belleza que encarnan la Amarilis del *Id.* III 18, la amiga del viejito del *Id.* IV 59 y la “argiva de obscuras cejas” del *Id.* XVII 54:

{ΔΑ.} κῆμ' ἐκ τῷ ἄντρῳ σύνοφρυς κόρα ἐχθὲς ἰδοῖσα  
τὰς δαμάλας παρελᾶντα καλὸν καλὸν ἦμεν ἔφασκεν·  
οὐ μὰν οὐδὲ λόγον ἐκρίθην ἄπο τὸν πικρὸν αὐτᾷ,  
ἀλλὰ κάτω βλέψας τὰν ἀμετέραν ὁδὸν εἶρπον.

“Daf.- Al verme ayer, cuando llevaba mis novillas, desde su gruta una zagala cejijunta, me gritó: “¡Guapo, guapo!”. Ni siquiera le respondí con picardía, bajé la vista y seguí mi camino” (vv. 72-75).

Hallamos ciertas concomitancias entre este poema y el *Id.* I como, por ejemplo, el nombre del pastor o su indiferencia respecto de las mujeres, lo cual podría deberse a la intención del autor del *Id.* VIII –dado que se trata de una pieza de dudosa autoría– de asemejarse a su modelo original tomando la información del *Id.* I. Tampoco el enfoque de las mujeres difiere en demasía en uno y otro poema: si el *Id.* I presenta a Dafnis sufriendo a causa del amor, en el *Id.* VIII 59 el vaquero afirma que el deseo de una doncella es un mal terrible, de forma que ambos personajes optan por mantenerse al margen de las pasiones. Lo extraño es que, siendo un poema escrito en dialecto predominantemente dórico, al igual que el *Id.* I, el sustantivo que designa a la doncella no es el esperado κόρα, sino una forma más adecuada para encajar en el quinto pie ante la diéresis bucólica: κόρα. La elección, por tanto, podría explicarse a partir de criterios métricos.

De otra parte, no resulta raro entre los personajes de Teócrito que, cuando una muchacha pretende a un varón, sea este último quien traiga a colación una anécdota a

<sup>308</sup> Vid. KOLDE (2005: 107).



propósito de alguna otra supuesta candidata a fin de darle celos, a su vez, a la dama desdeñosa a la que él mismo desea enamorar.<sup>309</sup> Pero el caso del *Id.* VIII 35 es diferente, pues Dafnis, como también Eteocles en Esquilo (*Th.* 188-90), no trata de conquistar a nadie, sino que prefiere la soledad, lejos de las complicaciones que podrían surgir a raíz de desear a una mujer, según ha dicho en el v. 59. Y, pese a que para él lo mejor son las vacas (v. 80), al final del idilio nos enteramos –paradojas de la poesía– de que Dafnis terminó por casarse con una ninfa llamada Naíde, cuando aún era muy joven. No obstante, tal vez esto no sea sino una manera tópica de concluir el poema, al modo de nuestro típico final de cuento “fueron felices y comieron perdices”.

Una pequeña variación sobre el mismo tema aparece en el *Id.* XI donde el cíclope Polifemo se consuela del desdén de Galatea pensando en las numerosas pretendientes –esta vez κόραι en plural– que tiene. Con todo, estas muchachas reciben la misma denominación que la propia Galatea en los vv. 25 y 30, donde el cíclope se dirige a ella con los vocativos κόρα y χαρίεσσα κόρα respectivamente, este último tal vez inspirado – como sugiere Gallego (2006: 36)– en Safo (*fr.* 108, 1 L-P): ὦ κάλα, ὦ χαρίεσσα; o en *A.P.* I 44: Χαῖρε, κόρε χαρίεσσα, μακαρτάτη, ἄφθορε νύμφη, / νῖα Θεοῦ λαγόνεσσιν ἄτερ πατρὸς ἔμβρυον ἔξεις. Por lo que respecta a la forma κόριον del v. 60, entendemos que no es más que una variante hipocorística cargada de ironía que se adapta mejor al contexto métrico para conformar el segundo pie del hexámetro y el comienzo del tercero. De cualquier modo, como el canto de Polifemo ha estado dirigido a la ninfa, es evidente que, aunque hable aquí para sí mismo, aquélla sigue escuchando, de forma que las muchachas cumplen una doble función, a saber, elevar la autoestima del desdeñado y tratar de despertar los celos de la amada:

εὕρησῃς Γαλάτειαν ἴσως καὶ καλλίον' ἄλλαν.  
πολλαὶ συμπαῖσδεν με κόραι τὰν νύκτα κέλονται,  
κιχλίζοντι δὲ πᾶσαι, ἐπεὶ κ' αὐταῖς ὑπακούσω.  
δῆλον ὅτ' ἐν τᾷ γᾶ κῆγών τις φαίνομαι ἦμεν.

“Encontrarás, quizás, otra Galatea aún más hermosa. Muchas son las zagalas que me invitan a que juegue con ellas por la noche; y si les hago caso, las pícaras se ríen. Es claro que en la tierra demuestro yo ser alguien” (vv. 76-79).

<sup>309</sup> Cf. *Idd.* III 35; XI 76-7 y XX 30-1.

El infinitivo de presente dórico συμπαίσδεν<sup>310</sup> adquiere en este pasaje, sin duda, connotaciones eróticas, pues la noche parece poco propicia para juegos de otra índole. Este dato, unido a la risa que se manifiesta aquí como signo de ligereza y coqueteo, sugiere que el término κόραι carece de la inocencia virginal que poseía en un principio. A propósito de ellas, Hunter (1999: 242) opina que si es que no son completamente imaginarias, tal vez sea mejor pensar que se trata de las hijas de otros cíclopes, antes que de otras nereidas.<sup>311</sup> Añade, además, que quizás debamos entender por el verbo κιχλίζοντι que las chicas se ríen de él y que su risa no es menos cruel que sus invitaciones, ya que, por una parte, el escolio así lo afirma y, por otra, los lexicógrafos asocian κιχλισμός con πόρναι y glosan el término como καγχασμός ('risa burlona'). En cuanto a la forma, pese a tratarse de un poema en dórico, el sustantivo que designa a las muchachas aparece con vocal breve, probablemente para ajustarlo mejor en el verso donde una primera sílaba larga habría roto el esquema hexamétrico: -- -- -υ υ -- - -υυ --.<sup>312</sup>

Ahora bien, si hasta el momento las κόραι que hemos visto eran jóvenes que pretendían a algún varón, vamos a encontrar también con la misma designación a las amadas desdeñosas. Éste es el caso de la flautista Bombica, deseada por el segador Buceo en el *Id.* X. Aunque abordamos a este personaje en el capítulo correspondiente a las artistas, hemos de mencionar aquí una alusión a él. En efecto, en este poema de dialecto dórico aparece el sustantivo κόρα situado ante la cesura trihemímera y su carácter es sin duda irónico, pues sale de boca del burlesco Milón quien de sobra sabe que Bombica no tiene nada de virginal doncella:<sup>313</sup>

{MI.} τὸ μόνον κατάβαλλε τὸ λᾶον,  
καί τι κόρας φιλικὸν μέλος ἀμβάλευ. ἄδιον οὕτως  
ἐργαξῇ. καὶ μὰν πρότερόν ποκα μουσικὸς ἦσθα.

"Mil.- Tú sigue abatiendo las mieses, y empieza a entonar una canción amorosa en honor de tu moza. Así trabajarás más a gusto. Tú siempre has sido aficionado al canto" (vv. 21-3).

<sup>310</sup> Así también lo hallamos en Asclepiádes (*A.P.* V 158, 1). En Teócrito, la terminación -εν en lugar de -ην no responde a criterios métricos. *Vid.* Gow (1992a<sup>7</sup>: LXXIV y n. 5).

<sup>311</sup> No obstante, resulta significativo el hecho de que las ninfas Océánides reciban a menudo el nombre de κοῦραι. *Cf.* Hes., *Th.* 346 y *h.Cer.* 5.

<sup>312</sup> Aparece subrayada la cantidad que representa la palabra κόραι.

<sup>313</sup> Por eso, según veremos, Buceo la denomina en los versos siguientes con la forma παῖς, término más general y adecuado a la realidad.

Otra de estas amadas es la ninfa Galatea, aludida con el vocativo κόρα cuando en el *Id.* XI 25 Polifemo se dirige a ella en su canto. Nótese de nuevo la forma del término que esta vez se presenta en posición destacada ante la diéresis bucólica en un poema genuinamente dórico. Ciertamente también aquí la métrica bien pudiera haber condicionado la elección del poeta. Cinco versos después vuelve a aparecer la ninfa bajo el sustantivo κόρα (v. 30) y acompañado, además, del adjetivo χαρίεσσα que califica, por lo general, a las desdeñosas en el amor. El vocablo aparece ante la cesura heptemímera – como en el *Id.* XI 77–, formando el esquema u-. Esta secuencia u- reaparece en el *Id.* XVIII 38 donde el poeta se refiere a la peligrosa Helena con el mismo epíteto fatídico:

ὦ καλά, ὦ χαρίεσσα κόρα, τὸ μὲν οἰκέτις ἤδη.

“Hermosa joven, muchacha encantadora, tú eres ya ama de casa” (v. 38).

Aquí puede entenderse el término, también con la forma κόρα, como transición de la doncellez a la vida de mujer casada, pues el himeneo se celebra durante la noche de bodas, cuando aún no se ha consumado el matrimonio. De hecho, las jóvenes compañeras de Helena son también κόραι, vírgenes aún sin desposar:

ἄμμες δ' αἱ πᾶσαι συνομάλικες, αἷς δρόμος οὗτός  
χρυσάμεναις ἀνδριστὶ παρ' Εὐρώταο λοετροῖς,  
τετράκις ἐξήκοντα κόραι, θῆλυς νεολαία,  
τᾶν οὐδ' ἄτις ἄμωμος ἐπεὶ χ' Ἑλένη παρισωθῇ.

“Nosotras, cuantas su misma edad tenemos, que, ungidas como hombres, practicamos juntas la carrera cabe los baños del Eurotas, somos sesenta muchachas cuatro veces, femenil mocerío: entre todas, ninguna hay impecable cuando se la compara con Helena” (*Id.* XVIII 22-5).

En cuanto al número de las muchachas, coinciden Dover (1971: 234) y García-Molinos (1986: 176, n. 11) en que, como en el v. 4 se dice que el coro está formado por doce jóvenes, las doscientas cuarenta de estos versos deben de ser el total de las espartanas que se bañaban y entrenaban juntas, en cuyo nombre hablan las doce del coro. Legrand (1972<sup>7</sup>: 161, n. 3) recuerda la hipótesis de Diels (1896: 370 y ss.), según la cual podría tratarse de veinticuatro coros encabezados por cada una de las doce doncellas mencionadas

en el v. 4, al modo de los corifeos de los partenios de Alcman,<sup>314</sup> pero, como observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 354), nada sugiere que estas doscientas cuarenta jóvenes estuvieran organizadas en coros y, en todo caso, si así fuera, la expresión τετράκις ἑξήκοντα sugiere más bien cuatro grupos de sesenta. Kuiper (1921: 231), por su parte, propone que Teócrito podría estar aludiendo a algún tipo de organización de las doncellas espartanas a semejanza de las de los jóvenes varones,<sup>315</sup> hipótesis que apoya Barrigón (2005: 26), pero lo cierto es que nada se conoce sobre el asunto.<sup>316</sup> Es interesante también la aportación de White (1979b: 112) quien ha observado cierta similitud entre este pasaje y el de Calímaco (*Dian.* 23 y ss.) donde se dice que Atenea corrió “dos veces sesenta carreras dobles (ἅ δὲ δις ἑξήκοντα διαθρέξασα διαύλωσ), como junto al Eurotas los luceros de Lacedemonia (es decir, Cástor y Pólux)”.<sup>317</sup> Pero si queremos entender que las cantantes practicaban la carrera doscientas cuarenta veces, precisamos de una puntuación un tanto forzada para el texto.

Estas κόραι –de nuevo sin alargamiento de la vocal en un poema dórico– son, por consiguiente, jóvenes, pues se presentan como συνομάλικες de la recién casada Helena y θῆλυς νεολαία. El adjetivo ἄμωμος sirve sin duda a modo de contraste para poner de relieve –obviamente de manera irónica– las virtudes de Helena. Por último, la expresión χρισαμέναις ἀνδριστὶ puede aludir a que entrenaban desnudas y ungidas de aceite como los hombres. De hecho, sabemos que las mujeres espartanas practicaban deporte,<sup>318</sup> cantaban y bailaban desnudas en determinados festivales y ante la mirada de los hombres, lo cual algunos autores, entre los que se encuentran Platón y Plutarco (*Lyc.* XIV), explicaban como modo de que los varones pudieran elegir mejor a las mujeres más adecuadas para concebir hijos sanos. Otros pensadores como Aristóteles (*Pol.* II 9), en cambio, vieron en estas costumbres licenciosas la causa de la decadencia de Esparta. Con todo, el entrenamiento de las jóvenes<sup>319</sup> difería del de los varones no sólo en que era más suave,<sup>320</sup> sino también en que no suponía una vida comunal como la de ellos.<sup>321</sup> Así pues, si el ejercicio tenía la función de preparar el cuerpo con una finalidad eugenésica, consecuentemente estaba reservado a las παρθένοι –a las que Platón (*Lg.* VII 806a) llama

<sup>314</sup> Vid. MOLINOS-GARCÍA (2007: 250).

<sup>315</sup> Vid. Plut., *Lyc.* XIV-XV.

<sup>316</sup> Vid. BRELICH (1969: 162-4).

<sup>317</sup> Sobre la cronología relativa entre el *Id.* XVIII 22-31 y Call., *Dian.* 18-23 pasajes ambos con notables coincidencias léxicas, vid. MONTES CALA (1995a: 97-112).

<sup>318</sup> Vid. X., *Lac.* I, 3-4.

<sup>319</sup> Vid. MOSSÉ (1991: 141).

<sup>320</sup> También en otros lugares de Grecia las pruebas de las mujeres debían de ser menos duras que las de los varones, pues, por ejemplo, en Olimpia, según testimonio de Pausanias (V 16, 3), el recorrido de la carrera pedestre femenina de las Heraias era un sexto menor que la de los hombres.

<sup>321</sup> Vid. X., *Lac.* II 7-9 y III 1-5.

κόραι frente a las mujeres casadas o γυναῖκες– de forma que, después de la boda, debían cesar en el entrenamiento, para dedicarse plenamente a sus tareas propias –de ahí la pena de las amigas de Helena, en el *Id.* XVIII, apreciable en su despedida–. La educación femenina se subordina, por tanto, a la procreación de hijos vigorosos, aunque quizás resulte excesiva la afirmación de Marrou (1985: 43) referida a la mujer espartana:

“se procura despojarla de toda delicadeza y ternura femenina, endureciendo su cuerpo y obligándola a exhibirse desnuda en las fiestas y ceremonias: el objeto es convertir a las doncellas espartanas en robustos marimachos sin complicaciones sentimentales y cuyas uniones atenderán exclusivamente al mejor interés de la raza”.

Este mismo autor (1985: 158) observa cómo, durante la época helenística, la educación física se impartía a las niñas y a las jóvenes de modo semejante a los varones también en otros lugares de Grecia. Ateneo (XIII 20) afirma incluso, aunque tal vez en broma, que en Quíos las muchachas se ejercitaban conjuntamente con los chicos en los mismos campos deportivos y algo similar, al parecer, sucedía en Teos (Ditt. *Syll.* 578, 14) y en Pérgamo (*Inscr. Perg.* 463B;), pero sin que en esta última ciudad la coeducación alcanzara este límite.

En consecuencia, de acuerdo con lo dicho, las κόραι del *Id.* XVIII son jóvenes en edad casadera como lo son también las doncellas del *Id.* XXII. Por primera vez, siguiendo la ordenación de los *Idilios*, hallamos en nuestro autor el término con la variante κόρα en un poema de dialecto predominantemente épico y jónico, con genitivo de parentesco ante la cesura heptemímera:

Τὼ μὲν ἀναρπάξαντε δὺω φερέτην Διὸς υἱῷ  
δοιᾶς Λευκίπποιο κόρας·

“Ambos hijos de Zeus llevaban raptadas a las dos hijas de Leucipo” (vv. 137-8).

Pero, en la misma composición, el sustantivo –esta vez ante cesura trihemímera– se refiere también a las hijas dispuestas para el matrimonio, de forma que vemos cómo Teócrito hace converger dos significados de este vocablo polisémico:

ἔνθα κόραι τοκέεσσιν ὑπὸ σφετέροισι τρέφονται  
μυρία οὔτε φυῆς ἐπιδευέες οὔτε νόοιο,

τάων εὐμαρὲς ὕμιν ὀπιέμεν ἅς κ' ἐθέλητε·  
ὥς ἀγαθοῖς πολέες βούλονται κε πενθεροὶ εἶναι,  
ὑμεῖς δ' ἐν πάντεσσι διάκριτοι ἡρώεσσι,  
καὶ πατέρες καὶ ἄνωθεν ἅπαν πατρώιον αἶμα.

“Críanse allí en casa de sus padres doncellas infinitas, que en nada desmerecen ni en belleza ni en tino. Fácil os será casaros con las que queráis, que muchos desearían convertirse en suegros de hombres valerosos, y vosotros sobresalís entre todos los héroes, y vuestros padres, y toda vuestra estirpe paterna desde antiguo” (vv. 159-164).

Según lo visto, el pasaje refleja la costumbre griega conforme a la cual las mujeres pasaban de la tutela del padre a la del marido mediante una boda –de hecho, el verbo ὀπιέμεν (v. 161) se emplea en Homero<sup>322</sup> en relación con el matrimonio formal– que se celebraba conforme a unos intereses sociales y económicos. Y, puesto que la nobleza –así como la culpa– se consideraba hereditaria en Grecia, era de capital relevancia asegurarse del noble linaje del aspirante. En este caso concreto, los pretendientes son los gemelos Cástor y Pólux quienes, por ser hijos de Zeus, hallarán miles de κόραι bellas e inteligentes (μυρίαὶ οὔτε φυῆς ἐπιδευέες οὔτε νόοιο)<sup>323</sup> y muchos que desearían convertirse en suegros suyos.

Pero, si hasta ahora hemos visto a Teócrito emplear el término κόρα con vocal breve incluso en los poemas de dialecto dórico, cuando Cástor propone un duelo para evitar muertes innecesarias, prefiere la forma con alargamiento jónico que ocupa la posición final del hexámetro:

ἄλις νέκυς ἐξ ἐνὸς οἴκου  
εἷς· ἀτὰρ ὦλλοι πάντας εὐφρανέουσιν ἐταίρους,  
νυμφίοι ἀντὶ νεκρῶν, ὑμεναιώσουσι δὲ κούρας  
τάσδ'.

“Basta un solo muerto de una sola casa. Todos los otros, novios en vez de muertos, alegrarán a sus amigos y se casarán con estas doncellas” (vv. 177-80).

Como bien ha observado Sens (1996: 195), estos versos presentan un problema de aritmética, pues Linceo parece decir que aquellos que sobrevivan a la contienda se casarán

<sup>322</sup> Vid. *Il.* XIII 429; *Od.* II 207.

<sup>323</sup> Este verso posee ciertas semejanzas formales con Hes., *Op.* 129 y de contenido con Hom., *Il.* I 114. Para el sentido de φυῆς, vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 401).

con las Leucípides. Ahora bien, si los vv. 178-9 presuponen que sólo uno de los combatientes perecerá, entonces quedan aún tres hombres y sólo dos mujeres para ser desposadas. En este punto, White (1976: 406-7) sugiere que estas κούρας son, en realidad, las jóvenes (κόραι), mencionadas en los vv. 156-61, pero, por una parte, la variante dialectal con o breve parece marcar una distinción y, por otra, como ha visto Sens (1996: 196), esto no es probable por varios motivos: 1. ambas menciones se hallan a mucha distancia en el poema. 2. las κούρας están dentro del monólogo de Linceo, las otras no. 3. Linceo se refiere siempre a las hijas de Leucipo (cf. vv. 147-8: θυγάτρας τάσδε). Por tanto, para este autor lo más verosímil es que Linceo esté siendo desordenado sobre los detalles del asunto, pues aparece caracterizado en Teócrito por su torpeza. Con todo, también puede entenderse, como hace Dover, en un sentido distributivo de la expresión, de forma que uno de cada casa se sacrificará por su hermano y el superviviente se casará con la doncella. Sin embargo, Sens (1996: 197) cree a Linceo demasiado torpe para esto y prefiere la interpretación de Laureen (1992: 89 y n. 50), más satisfactoria, según la cual ὅλλοι del v. 178 indica “la otra parte”. Por consiguiente, si Cástor gana, los Dioscuros desposarán a las Leucípides; si gana Linceo, serán él y su hermano los novios.<sup>324</sup> Se trataría, en consecuencia, de una estructura sorpresiva acorde con la moda helenística. Así pues, dado el tono épico y el dialecto de colorido jonio del poema no es extraño hallar esta morfología del término con alargamiento jónico para designar a la muchacha junto a las variantes que acabamos de observar en los vv. 138 y 159 que podrían deberse, bien al deseo de señalar que no se trata de los mismos personajes, bien a las exigencias del metro que impulsan al poeta a jugar con las formas sin atenerse, en ocasiones, a un criterio regulador.

De esta guisa, tal vez sea porque las κόραι son, en principio, muchachas vírgenes dispuestas para el matrimonio, por lo que el autor del *Id.* XXVII hace a su protagonista llamarse a sí misma de este modo, pues se muestra reticente a ceder ante los deseos de Dafnis. La denominación le estaría otorgando así cierto estatus y dignidad de los que probablemente carece:

<sup>324</sup> Vid. sobre este propósito GARCÍA-MOLINOS (1986: 200, n. 32): “Si el poeta hubiera querido hablar con precisión, hubiera debido decir algo como esto: ‘El vencedor y su hermano se casarán con las hijas de Leucipo; el hermano del vencido podrá hacerlo con otra joven parecida a ellas’ (cf. *infra*, v. 206). Ha elegido, sin embargo, una expresión braquilógica que no dificulta, ciertamente, el sentido, tanto más cuanto que se ha hecho antes mención expresa de la posibilidad de una boda con otras doncellas de valía (vv. 159 ss.)”.

{ΔΑ.} πλύνεις χεῖλεα σεῖο; δίδου πάλιν, ὄφρα φιλάσω.

{ΚΟ.} καλόν σοι δαμάλας φιλέειν, οὐκ ἄζυγα κώραν.

“Daf.- ¿Te lavas los labios? Vuelve a dármelos para que los bese.

Muchacha.- Vete a besar a las novillas, no a una doncella como yo” (vv. 6-7).

Sea como fuere, no parece casual que, en este idilio considerado de dudosa autoría, pero de dialecto dórico, el sustantivo aparezca siempre con alargamiento dórico de la vocal y en posición final de verso (*Id.* XXVII 7, 15 y 66) excepto en una ocasión, en el v. 52, donde forma parte del segundo pie con la estructura -u:

{ΔΑ.} θάρσει, κῶρα φίλα. τί μοι ἔτρεμες; ὥς μάλα δειλά.

“Daf.- No pasa nada, cariño. ¿Por qué me tienes miedo? A fe que eres tímida” (v. 52).

Gow (1992b<sup>7</sup>: 491) comenta de este verso la abreviación de la sílaba final del vocativo κῶρα, que también aparece en Calímaco (*H.* III, 72), quizás por analogía con el homérico νύμφα φίλῃ de *Il.* III 130 y *Od.* IV 743. En general, el sentido del vocablo queda manifiesto cuando entra en contraste con otro, según sucede, por ejemplo, en el *Id.* XXVII 7, donde κῶρα se opone a δαμάλας, de suerte que se establece una gradación de estatus. También en el v. 15 el término contrasta con la diosa del amor, por lo que se realza su carácter virginal. En el v. 66, por su parte, se opone a γυνή μήτηρ τεκέων τροφός, a fin de incidir nuevamente en su inocente doncellez. En definitiva, en todos los casos de este idilio, el sustantivo contrasta con otro término que pone de manifiesto su condición de doncella excepto en el v. 52, donde además de cambiar su lugar en el verso, no hay oposición, sino que el pastor trata sencillamente de engatusar a la joven con palabras cariñosas.

Vistas, pues, todas las formas de esta palabra, recogemos en el cuadro siguiente los puntos principales a fin de observar con más claridad los objetivos propuestos al principio:

Idilio	Denominación	Sentido Dialecto	Lugar en el verso	Estructura
<i>Id.</i> I 82	κῶρα	Joven enamorada	Poema genuino en dórico	— —

<sup>325</sup> Seguimos aquí la clasificación de Gow (1992a<sup>7</sup>: LXXII).



		Pretendiente			
<i>Id.</i> VI 36	κώρα	Niña (ambiguo)	Poema genuino en dórico	último pie	--
<i>Id.</i> XXVII 7	κώραν	Virgen sin desposar	Dudoso poema en dórico	último pie	--
<i>Id.</i> XXVII 15, 66	κώρα	Muchacha	Dudoso poema en dórico	último pie	--
<i>Id.</i> XXVII 52	κώρα	Muchacha	Dudoso poema en dórico.	segundo pie (con abreviación de la última sílabla)	-υ
<i>Id.</i> XI 60	κόριον	Desdeñosa	Poema genuino en dórico	segundo pie y comienzo del tercero	υυ-
<i>Id.</i> VIII 72	κόρα	Pretendiente	Poema de dudosa autoría en dórico.	las dos breves del quinto dácilo	υυ
<i>Id.</i> XI 25	κόρα	Desdeñosa	Poema genuino en dórico	ante diéresis	υυ
<i>Id.</i> XI 30	κόρα	Desdeñosa	Poema genuino en dórico	ante cesura heptemímera	υ-
<i>Id.</i> XVIII 38	κόρα	Mujer fatal	Poema genuino en dórico	ante cesura heptemímera.	υ-
<i>Id.</i> X 22	κόρας	Desdeñosa	Poema genuino en dórico	ante cesura trihemímera	υ-
<i>Id.</i> XXII 138	κόρας	Hijas	Poema en épico y jónico	ante cesura heptemímera	υ-

<i>Id.</i> XI 77	κόραι	Pretendientes	Poema genuino en dórico	ante cesura heptemímera	—
<i>Id.</i> XVIII 24	κόραι	Vírgenes sin desposar	Poema genuino en dórico	ante cesura heptemímera	—
<i>Id.</i> XXII 159	κόραι	Vírgenes sin desposar	Poema en épico y jónico	ante cesura trihemímera	—
<i>Id.</i> XXII 179	κούρας	Vírgenes sin desposar	Poema en épico y jónico	último pie	— —
<i>Id.</i> XVII 36	κούρα	Hija (=Afrodita)	Poema en dialecto predominantemente épico con mezcla de dórico	último pie	— ×
<i>Id.</i> XXII 5	κούρης	Hija (=Leda)	Poema en épico y jónico	Primer pie	— —

## 2. Παῖδες

El término παῖς<sup>326</sup> designa de forma general al infante, en ocasiones, con idea de parentesco.<sup>327</sup> Otras veces, se refiere sencillamente a una persona joven, de modo que se especializan formaciones neutras como παιδίον para los niños menores de siete años<sup>328</sup> o los esclavos más pequeños.<sup>329</sup> Cuando designa a las mujeres, podemos afirmar a grandes rasgos que ἡ παῖς posee un sentido más general que cualquier otro de los nombres que se les aplican. Por consiguiente, se halla vinculado habitualmente a personajes ambiguos o cuya identidad no precisa ser definida con exactitud. Este es el caso de la muchacha del *Id.* V que no cumple ninguna otra función excepto la de oponer el mundo masculino de Lacón

<sup>326</sup> Cf. BAILLY (s.v. παῖς).

<sup>327</sup> Cf. Hom., *Il.* I 20.

<sup>328</sup> Cf. Hdt., I 110; Lys., I 6 o Ar., *Pax* 50.

<sup>329</sup> Cf. Ar., *Ran.* 37 y *Nub.* 132.

al femenino de Comatas.<sup>330</sup> En efecto, en la competición entre ambos pastores, Lacón menciona en su canto amantes masculinos y animales macho en contraste con Comatas, quien menciona amores femeninos y animales hembra:

{ΚΟ.} πλὰν δύο τὰς λοιπὰς διδυματοκος αἴγας ἀμέλγω,  
καὶ μ' ἅ παῖς ποθορεῦσα<sup>331</sup> τάλαν, λέγει, αὐτὸς  
ἀμέλγεις;

“Co.- Las cabras que ordeño, menos dos, madres son de dos crías, y la zagala me mira y me dice: “¡Pobrecito! ¿Ordeñas tú solo?” (vv. 84-86).

El hecho de que la muchacha se compadezca al ver al pastor desbordado de trabajo ordeñando las cabras, unido al detalle de que las madres de dos crías eran consideradas especialmente productivas, pone de relieve la idea de que Comatas tiene mucha leche, lo cual halla su responsión en el mucho queso que posee Lacón. Pero si Comatas menciona a una chica, ἅ παῖς (v. 85), Lacón va a responder con la alusión a un muchacho, παῖδα (v. 87), para establecer una correspondencia exacta en forma de paralelismo gracias al juego que permite la ambivalencia del término. No obstante, la ternura de la primera imagen ofrecida por Comatas contrasta con la violencia que sugiere la expresión καὶ τὸν ἄναβον ἐν ἄνθεσι παῖδα μολύνει (“Y entre las flores al doncel mancilla”) de Lacón. Teniendo en cuenta, por tanto, que este doncel es la responsión a la zagala de Comatas y que este tipo de estructuras suelen presentar términos equivalentes, resulta que la compasión de la joven podría estar albergando un propósito de ofrecer al pastor una tregua erótico-festiva en sus labores. Así, esta sutil sugerencia sirve a modo de introducción de los versos siguientes, más explícitos, donde Clearista le arroja manzanas a Comatas como declaración de amor.

Unos versos después, en el mismo *Id.* V, una moza es mencionada por Lacón en un doble *adýnaton*, uno más evidente, más sutil el otro: de la misma forma que es imposible que de la fuente Sibaritis brote miel y que se saquen con el cántaro panales en vez de agua, así también es improbable que Lacón se relacione con una chica, pues hemos visto que

<sup>330</sup> Es cierto que, como observa KOSSAIFI (2002b: 69), Lacón adopta la actitud pasiva de la mujer en el encuentro erótico –según lo sugieren los verbos κατελαύνειν (v. 116) y ποτικιγκλίσδειν (v. 117)–, pero el pastor subsana esta cuestión afirmando que no se acuerda de ello. *Vid.* también KOSSAIFI (2002a: 88).

<sup>331</sup> Es frecuente hallar en Teócrito formaciones en -έω de verbos que suelen emplearse en -άω, como aquí el participio ποθορεῦσα –presente también en el *Id.* III 18– a partir de ὀρέω, de influencia principalmente herodotea aunque aparezca también en Alcman (*fr.* 87). *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 68).

siempre menciona elementos del mundo masculino, hecho que conforma uno de los motivos más poderosos de oposición entre él y el cabrero Comatas:

{ΛΑ.} ῥείτω χά Συβαρίτις ἐμὶν μέλι, καὶ τὸ πότορθρον  
ἅ παῖς ἀνθ' ὕδατος τᾷ κάλπιδι κηρία βάψαι.

“La.- Y mane para mí miel la Sibaritís, y a la alborada saque la moza con su cántaro panales y no agua” (vv. 126-127).

Es probable que aquí el término παῖς se refiera a una esclava –recordemos que, por extensión, el sustantivo designa al joven esclavo, como también sucede con el francés *garçon*–, pues es ésta quien sale habitualmente del hogar en busca de agua, si bien no hay datos determinantes para una afirmación rotunda. En un sentido semejante hallamos el mismo sustantivo en el *Id.* X 15, donde Milón le pregunta a su compañero Buceo cuál de entre las muchachas lo atormenta (τίς δέ το τᾶν παίδων λυμαίνεται;). Pero, según vemos en el capítulo referente a las artistas, es muy probable que la amada de Buceo sea una flautista-esclava y, en consecuencia, estas παῖδες pertenecerían a la misma categoría social.<sup>332</sup>

### 3. Conclusiones

Según hemos visto, los sustantivos κόρα y παῖς aparecen en contextos específicos, de forma que la elección de uno u otro por parte del autor no parece en modo alguno aleatoria. Es significativo que Teócrito emplee el término κόρα precisamente para designar a la mujer en un momento previo al matrimonio, ya sea una muchacha pretendiente de un varón desdeñoso (*Idd.* I 82; VIII 72 y XI 77); una joven casadera (*Idd.* XVIII 24, 38, XXII 138, 159, 179 y XXVII 7, 15, 52, 66 –aunque este poema plantee dudas acerca de su autoría–); una hembra esquiva (*Id.* XI 25, 30 y 60) o una amada desdeñosa (*Id.* X 22). En efecto, observamos que estas dos últimas, si bien no se contempla su futuro matrimonio, rehuyen claramente la unión con el varón y, en este sentido, podemos hablar de un común denominador que las distingue de las restantes. Asimismo, no debe presuponerse una ingenua inocencia en estas jóvenes, pues entre ellas encontramos

<sup>332</sup> Remitimos para más detalles al capítulo de las artistas.

a una pastora que termina cediendo a los deseos de su pretendiente –perdiendo consecuentemente su estatus de κόρα–, así como a una hetera, Bombica (*Id.* X). De este modo, la denominación a que nos referimos implica fundamentalmente el rechazo presente al trato con el sexo masculino, debido, por lo general –pero no de forma obligatoria– a su cándida condición virginal.

En cuanto al dialecto,<sup>333</sup> la información que nos ha llegado es que la forma con alargamiento en ω aparece en dos composiciones, a saber, los *Idd.* I 82 y XXVII 7, 15, 52 y 66. El primero de ellos es un poema genuinamente dórico, mientras que el segundo es una pieza de dudosa autoría también en dórico. En todos los casos, el término aparece formando parte de la sílaba final de acuerdo con el esquema --, excepto en el *Id.* XXVII 52 donde está situado en el segundo pie con una abreviación de la última sílaba. Paradójicamente, la mayor parte de las composiciones que presentan la forma sin alargamiento son también genuinamente dóricas y en ellas sería esperable el alargamiento en ω. Así sucede con los *Idd.* X, XI y XVIII, donde la palabra está situada indistintamente ante la cesura trihemímera con el esquema u- (*Id.* X 22), ante la diéresis bucólica con el esquema uu (*Id.* XI 25) o ante la cesura heptemímera con el esquema u- (*Idd.* XI 30, 77 y XVIII 24, 38). Otro poema en dórico, el *Id.* VIII, aunque de dudosa autoría, presenta también la forma sin alargamiento (v. 72), de modo que la palabra conforma las dos breves del quinto dáctilo. Finalmente, un poema en épico y jónico, el *Id.* XXII, obvia asimismo el alargamiento en los vv. 138 y 159 con la palabra situada, bien ante la cesura heptemímera, bien ante la trihemímera respectivamente –aunque con el esquema u- en ambos casos–, pero en el v. 179 del mismo poema varía y aparece la forma con alargamiento jónico en ου, logrando así un espondeo, más adecuado a la posición en final de verso. En este último caso, por tanto, podría ser la métrica el motor del cambio. Según lo visto, corroboramos la afirmación de Molinos (1990: 62), de que “en los poetas, las conveniencias métricas influyen en la elección de la forma con vocal breve o con vocal larga”. Ahora bien, no hemos hecho referencia a lo largo de nuestra exposición a las formas con alargamiento jónico κούρα del *Id.* XVII 36 y κούρης del *Id.* XXII 5, por referirse a dos diosas, Afrodita y Leda respectivamente. Aún así, las hemos incluido en el cuadro comparativo expuesto más arriba a fin de detectar posibles analogías o diferencias, ya que, en cualquier caso, están representadas con la misma palabra que tratamos en el presente capítulo. Con todo, no hallamos ninguna justificación especial para el predominio de estas variantes

<sup>333</sup> Para un estudio exhaustivo del tratamiento y la distribución del tercer alargamiento en los *Idilios* de Teócrito *vid.* MOLINOS (1990: 173).

sobre otras a no ser la métrica y la intención homerizante en estos poemas de clara influencia épica.

El término *παῖς*, por su parte, aparece siempre en composiciones genuinamente dóricas, si bien su posición en el verso varía, lo mismo que su significado. Así, en el *Id.* V 85, ἃ *παῖς* se halla ante la cesura trihemímera y describe a una muchacha en sentido general, tal vez algo desvergonzada en tanto que le hace una proposición indecente a Comatas. En el *Id.* V 127, ἃ *παῖς* se sitúa en el primer pie y se trata, quizás, de una esclava, pues es la encargada de salir a por agua. Por último, en el *Id.* X 15, la forma *παῖδ'* se encuentra ante la cesura pentemímera y se refiere a una joven que pertenece con probabilidad a la categoría de las flautistas o esclavas-heteras. En suma, el concepto de mujer caracterizado por el sustantivo *παῖς* posee, según parece, unas connotaciones más amplias de libertad que *κόρη* y *rayanas*, en ocasiones, con la indecencia.

## VI. ΠΑΡΘΕΝΟΙ

Si bien en griego también otros términos pueden referirse a la condición virginal de las mujeres como, por ejemplo, κόρη, la forma específica para designar este concepto es ἡ παρθένος, sustantivo con que se identifica también a la diosa Atenea,<sup>334</sup> del mismo modo que Perséfone es conocida con el sobrenombre de Κόρη. Pasamos a analizar en qué contextos emplea Teócrito esta palabra, así como sus derivados παρθενικός y ἀπάρθενος.

La primera mención la hallamos en el *Id.* I, cuando el dios Príapo se dirige socarronamente a Dafnis, víctima de mal de amores:

καὶ τὸ δ' ἐπεὶ κ' ἔσορῆς τὰς παρθένας οἷα γελᾶντι,  
τάκεαι ὀφθαλμῶς ὅτι οὐ μετὰ ταῖσι χορεύεις.

“Y a ti, cuando ves cómo se ríen las mozas, se te deshacen los ojos en lágrimas por no bailar con ellas” (vv. 90-91).

Es interesante el hecho de que Príapo utilice la forma τὰς παρθένας-,<sup>335</sup> claro indicador de la virginidad de las jóvenes, pues presupone que este dios de marcadas tendencias lujuriosas estaría pensando en la apetitosa doncellez de las muchachas. En este sentido habría que entender el verbo χορεύω (‘bailar’), como eufemismo para la unión sexual, sobre todo si tenemos en cuenta la comparación de los versos inmediatamente anteriores, según la cual el cabrero envidia al cabrón al ver cómo cubre a las cabras.

Por otra parte, el contraste entre la risa y el desenfado de las mozas y el triste desconsuelo que atormenta a Dafnis contribuye a poner de relieve el sufrimiento de este último. En general, parece atribuir Teócrito a las mujeres del *Id.* I una cierta actitud de

---

<sup>334</sup> Vid. Paus., V 11, 10; X 34, 8.

<sup>335</sup> En los acusativos plurales de la primera y segunda declinación, Teócrito emplea formas con sílaba final breve procedentes de la pérdida de la nasal sin alargamiento compensatorio (\*-ονς, \*-ανς), fenómeno habitual en algunos dialectos dóricos incluidos los de Cos y Cirene. Vid. BUCK (1955: 68) y HUNTER (1999: 91-2).

frivolidad perceptible tanto en estas jovencitas que se ríen (*Id.* I 90) como en la diosa Afrodita, sonriente ante el infortunio del pastor (*Id.* I 95), o en la mujer del vaso por la que dos pretendientes disputan (*Id.* I 32). Sin embargo, la risa de las mujeres puede ser entendida, en determinados contextos, como una provocación erótica hacia el varón, según sucede en el *Id.* XI 78 donde las κόραι se hallan, sin lugar a dudas, desprovistas de su carácter virginal.<sup>336</sup> Por tanto, el término παρθένος deja claro que estas muchachas son doncellas inalcanzables para sus pretendientes y su risa no sirve sino para despertar la fantasía del silente observador a quien sólo le resta el consuelo del llanto.

La segunda mención la hallamos en el *Id.* II cuando Delfis trata de persuadir a Simeta de que se deje seducir y profiere las siguientes palabras sobre la acción de Eros en las mujeres jóvenes:

σὺν δὲ κακᾷς μανίαις καὶ παρθένον ἐκ θαλάμοιο  
καὶ νύμφαν ἐφόβησ' ἔτι δέμνια θερμὰ λιποῖσαν  
ἄνέρος.

“Con funesta locura, hace huir a la doncella de su morada, y a la recién casada abandonar el lecho aún caliente de su esposo” (vv. 136-138).

Delfis intenta aquí justificar su acercamiento, un tanto intempestivo, a Simeta responsabilizando de ello al pequeño y terrible dios del amor. Se trata, en definitiva, de realzar el tremendo poder de Eros capaz de doblegar a las mujeres más difíciles, esto es, las vírgenes y las recién casadas. A recrear lo delicado de la atmósfera ayuda el adjetivo θερμός, que sólo aparece en cuatro lugares del corpus teocriteo<sup>337</sup> y siempre mostrando cómo el calor está estrechamente relacionado con el amor y con la vida. Así, el δέμνιον representa un cálido lugar de recogimiento para el hombre frente al frío mundo exterior. En nuestra opinión, el término θάλαμος, como en el *Id.* XVIII 3, posee aquí un significado más específico que el de “habitación” en general, de tal forma que el poeta pretende impresionar al lector mediante la imagen de una “doncella” recién casada huyendo del “tálamo” nupcial –momento *ante quem*– y de una novia que acaba de consumir su matrimonio –momento *post quem*– arrebatadas ambas indistintamente por el dios. De este modo, la aserción de Delfis cumple una doble misión: por una parte, explicar cómo él mismo ha sucumbido a la voluntad divina y, por otra, persuadir a Simeta, tal vez todavía

<sup>336</sup> Remitimos, para más detalles, al capítulo correspondiente a las κόραι.

<sup>337</sup> Vid. GÓMEZ SEGURA (1994a: 332-3).



παρθένος en este momento del poema, de que nadie puede resistirse a los impulsos de esta traviesa deidad, en especial las mujeres, más susceptibles de caer en delirio a causa del amor.

No obstante, si hasta ahora el sustantivo que tratamos podía dar lugar a otras interpretaciones, en el *Id.* III 40 posee con certeza el sentido de “doncella aún no desposada”. En efecto, Atalanta, como también la propia Atenea, es una παρθένος en toda regla, inconquistable, en principio, por varón alguno. La expresión ὅκα δὴ τὰν παρθένον ἤθελε γάμαι (“cuando quiso desposar a la doncella”) referida a Hipómenes, deja claro que Atalanta se encuentra en una etapa de su vida previa al matrimonio.

De otro lado, en la disputa sostenida entre Comatas y Lacón en el *Id.* V, se da una correspondencia contrapuesta entre los mundos femenino y masculino que evoca cada cual, de forma que si el primero es pretendido por una joven, el segundo será necesariamente amado por un muchacho. Pero la dama mencionada por Comatas ofrece cierta ambigüedad respecto de su condición:

{ΚΟ.} κήγῶ μὲν δωσῶ τῇ παρθένῳ αὐτίκα φάσσαν,  
ἐκ τῆς ἀρκεύθῳ καθελὼν· τηνεὶ γὰρ ἐφίσδει.

“Yo daré a mi doncella muy pronto una torcaza, que cogeré del enebro en que se posa” (vv. 96-7).

En efecto, esta παρθένος parece ser la misma παῖς del v. 85 y, a la vez, la Clearista del v. 88 –y así opina también Gallavotti (1999: 57)– dado que el oponente del cabrero, Lacón, menciona a Crátidas tanto en la responsión correspondiente a Clearista como en la de la παρθένος:

COMATAS LACÓN	
παῖς (v. 85)	παῖδα (v. 87)
ἡ Κλεαρίστα (v. 88)	ὁ Κρατίδας (v. 90)
τῇ παρθένῳ (v. 96)	Κρατίδα (v. 99)

De lo que no cabe ninguna duda, pues, es de que Clearista y la joven del v. 96 son la misma persona debido a la correspondencia establecida por Lacón, quien trae a colación en

ambos casos el mismo personaje –Crátidas–.<sup>338</sup> En consecuencia, no es improbable que estuvieran hablando de sus respectivos amores también en los vv. 85 y 87. Si esto es así, teniendo en cuenta nuestra interpretación<sup>339</sup> del término παῖς del v. 85, la denominación de παρθένος no vendría sino a encubrir en forma de eufemismo la dudosa reputación de Clearista.

En el *Id.* VIII, de incierta autoría, hallamos a otra muchacha formando parte de una priamel,<sup>340</sup> estructura típica de toda la literatura arcaica y popular. También el contexto en el que aparece resulta ya un tópico literario desde época temprana: lo peor es suspirar por una mujer que no corresponde en amor a quien la desea. Pero, en esta ocasión, el término para denominar a la muchacha es un adjetivo de tres terminaciones, παρθενικός –ή –όν, empleado con valor de sustantivo ya desde Homero.<sup>341</sup>

{ΔΑ.} δένδρεσι μὲν χειμῶν φοβερὸν κακόν, ὕδασι δ' αὐχμός,  
ὄρνισιν δ' ὕσπλαγξ, ἀγροτέροις δὲ λίνα,  
ἀνδρὶ δὲ παρθενικᾶς ἀπαλᾶς πόθος.

“Daf.- Para los árboles la tempestad es mal terrible; para el agua la seca; para las aves, el lazo; para la caza, la red; para el hombre, el deseo de una tierna doncella” (vv. 57-59).

La misma sustantivación adjetival reaparece en el *Id.* XII, donde un extenso símil de corte homérico deja constancia del mayor estatus de que goza la doncella frente a la mujer casada en repetidas ocasiones:

ὅσσον ἔαρ χειμῶνος, ὅσον μῆλον βραβίλοιο  
ῆδιον, ὅσσον ὄις σφετέρης λασιωτέρῃ ἄρνός,  
ὅσσον παρθενικὴ προφέρει, τριγάμοιο γυναικός  
ὅσσον ἐλαφροτέρῃ μόσχου νεβρός, ὅσσον ἀηδῶν  
συμπάντων λιγύφωνος ἀοιδοτάτῃ πετεηνῶν,  
τόσσον ἔμ' εὐφρηνας σὺ φανείς, σκιερὴν δ' ὑπὸ φηγόν  
ἠελίου φρύγοντος ὁδοιπόρος ἔδραμον ὥς τις.

<sup>338</sup> Con todo, hay quien piensa –como KOSSAIFI (2002a: 89)– que los términos genéricos παρθένω (v. 96) y παιδί (v. 105) se refieren a la joven Alcipa, pues a ella se ofrece la paloma.

<sup>339</sup> Remitimos al capítulo correspondiente a estas jóvenes.

<sup>340</sup> Hallamos otras en los *Idd.* I 1-3; IX 7-8 y 31-32; X 30-31; XVI 3-4; XVII 1-4 y 53-57.

<sup>341</sup> Cf. Hom., *Il.* XVIII 567; *Od.* XI 39; Hes., *O.* 697 y E., *El.* 174, entre otros.

“Como es la primavera más dulce que el invierno, como la manzana lo es más que la ciruela; como la oveja es más velluda que su cordero; como la doncella aventaja a la mujer que se casó tres veces; como la cierva es más veloz que la ternera; como el sonoro ruiñeñor es la más melodiosa de todas las aves, así me alegré yo de tu presencia, y corrí, cual caminante corre bajo la umbrosa encina cuando abrasa el sol” (vv. 3-9).

En efecto, es bien sabido que en el mundo griego la mujer viuda, repudiada o divorciada<sup>342</sup> estaba condenada, las más de las veces, a vivir en condiciones precarias, a menos que se hallase bajo la protección de un varón perteneciente a la familia, pues, en general, los hombres preferían desposar a las solteras de buena reputación. El caso es que la expresión *τριγάμοιο γυναικός* del *Id.* XII 5 ha suscitado no poca polémica entre los estudiosos<sup>343</sup> debido a que en el año 278 a. C. Arsínoe II contrajo por tercera vez matrimonio con su hermano Ptolomeo Filadelfo, después de haber sido primero la mujer de Lisímaco y luego de Ptolomeo Cerauno. Por este motivo, la alusión fue interpretada como un insulto cuya consecuencia habría sido un alejamiento de Teócrito de la corte ptolemaica o tal vez, como sugiere Macurdy (1932: 123), en esta época Teócrito ya no gozaba del apoyo de la corte alejandrina y de ahí su acidez. Pero, de otro lado, el poeta se muestra en otros lugares de su obra muy respetuoso con la reina, la cual gozaba, además, de una gran aceptación. Otra posibilidad es que el poema hubiese sido escrito antes de la boda y no supusiese, por tanto, ofensa alguna a la realeza. En opinión de Legrand (1972<sup>7</sup>: 82, n. 3), empero, el prefijo *τρι-* (‘tres veces’) debe significar aquí tan sólo ‘varias veces’ indicando meramente la idea de reiteración. Así, la mujer “tres veces casada” es una mujer que ha pasado de mano en mano y que ha perdido su frescor, de forma que –piensa Legrand– no hay ninguna malicia contra Arsínoe en la expresión. Sin embargo, a nuestro entender, es más acertada la hipótesis de Gow (1992b<sup>7</sup>: 222-3) según la cual el pasaje se refiere a la mítica Helena –identificada, por otra parte, con Arsínoe–<sup>344</sup> que se casó, en efecto, tres veces: con Menelao, con Paris y con Deífobo. De hecho, Helena, a quien sí se le podía reprochar su promiscuidad, había sido llamada efectivamente *τρίγαμος* por Estesícoro (*fr.* 26)<sup>345</sup> y *τριάνωρ* por Licofrón (*Alex.* 851).

<sup>342</sup> Cf. E., *Med.* 236-7: οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγὰι / γυναιξὶν οὐδ’ οἶόν τ’ ἀνήνασθαι πόσιν (“A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo”). Trad. de MEDINA (1991: 221).

<sup>343</sup> Cf. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 81) y GOW (1992b<sup>7</sup>: 222-3).

<sup>344</sup> Para más detalles sobre el paralelismo entre Helena y Arsínoe remitimos al capítulo de las mujeres del mito, donde dedicamos un epígrafe a la Tindáride.

<sup>345</sup> Para LUCCIONI (1997: 625) ésta es una de las evidencias de que Teócrito conocía la *Helena* de Estesícoro.

De otro lado, en tan sólo un lugar hallamos el sustantivo que estudiamos en relación con una niña pequeña. Se trata del *Id.* XIV 33 donde se compara el llanto de Cinisca con el de una chiquilla de seis años (παρθένος ἑξαετής) que quiere ser cogida en brazos por su madre. Pero esta expresión no pretende sino dar énfasis al sentimiento de desarraigo de la joven, probablemente una hetera, dado que participa de los simposios masculinos.<sup>346</sup> En este sentido se inclina también Hunter (1996a: 113) al afirmar que, en efecto, Cinisca podía ser cualquier cosa menos una παρθένος, al menos en la memoria de un amante despreciado que como Ésquinas habla lleno de sarcasmo.

De manera semejante a la aparición de la diosa Iris –calificada también de παρθένος en el *Id.* XVII 134–, unas doncellas engalanadas de flores festivas se hallan en el palacio de Esparta formando un coro ante la cámara nupcial de los recién casados,<sup>347</sup> Menelao y Helena, del *Id.* XVIII. En este idilio, la música se presenta como elemento cultural que sirve de nexo entre los varios aspectos que forman parte de la educación griega, de suerte que la danza se vincula a la gimnasia, del mismo modo que el canto sirve de vehículo a la poesía.<sup>348</sup>

Ἐν ποκ' ἄρα Σπάρτῃ ξανθότριχι παρ Μενελάῳ  
 παρθενικαὶ θάλλοντα κόμαις ὑάκινθον ἔχουσιν  
 πρόσθε νεογράφῳ θαλάμῳ χορὸν ἐστάσαντο,  
 δώδεκα πρᾶται πόλιος, μέγα χρῆμα Λακωνῶν,  
 ἀνίκα Τυνδαρίδα κατεκλάξατο τὴν ἀγαπατὴν  
 μναστεύσας Ἑλέναν ὁ νεώτερος Ἀτρεΐος υἱῶν.  
 ἄειδον δ' ἅμα πᾶσαι ἐς ἓν μέλος ἐγκροτέοισιν  
 ποσσὶ περιπλέκτοισι, ὑπὸ δ' ἴαχε δῶμ' ὑμεναίῳ

“Un día, pues, en Esparta, en el palacio del rubio Menelao, unas doncellas, con el cabello adornado de flores de jacinto, formaron coro ante la cámara nupcial recién pintada. Eran doce, las primeras de la ciudad, la gala de Laconia, reunidas cuando el menor de los hijos de Atreo obtuvo la mano de Helena, la encantadora Tindáride, y con ella penetró en la alcoba. Todas entonaban a un mismo canto, y marcaban el ritmo con sus pies, que tejían la danza. El palacio resonaba con la canción de bodas” (vv. 1-8).

<sup>346</sup> Para más detalles sobre este personaje remitimos al capítulo de las artistas.

<sup>347</sup> El coro podía estar también formado por varones, según recrea Apolonio (IV 1155-60), donde los argonautas, con el acompañamiento de la lira de Orfeo cantan un epitalamio ante la cueva de Drepane en la que Jasón y Medea han consumado su matrimonio.

<sup>348</sup> Vid. MARROU (1985: 36).

En verdad, Esparta era un núcleo musical relevante en la Grecia de los s. VII y VI a. C. –si hemos de creer a Pseudo-Plutarco (1134b)– y, en cierta manera, Alcmán, con sus coros<sup>349</sup> (τὰ παρθένεια, obsérvese la etimología del nombre), testimonia la importancia del papel de las mujeres en el canto. Sin embargo, los poetas helenísticos escriben para ser leídos y recitados y no para ser cantados por los coros. De esta suerte, Hunter (1996a: 139-140) ha puesto de manifiesto que si la forma περιπλέκτοις del v. 8 es la lectura correcta, resulta que estaría probablemente evocando el μαρμαρυγὰς ... ποδῶν de *Od.* VIII 265 y, así, la mezcla de baile con canto armonioso en el idilio apuntaría con certeza a un mundo anterior conocido sólo por su poesía. No obstante, Legrand (1972<sup>7</sup>: 160, n. 5) anota que otros estudiosos como Wilamowitz han preferido leer περιπλίκτοις, lo cual significaría que las jóvenes separan las piernas para dar grandes pasos. Se trataría, pues, de un trazo de color local, reflejo de los ejercicios gimnásticos a los que las espartanas estaban acostumbradas. Esta interpretación se hallaría en sintonía con la expresión μέγα χρῆμα Λακαινῶν que parece referirse a la corpulencia de las espartanas,<sup>350</sup> pues mientras aún eran solteras practicaban tanto deporte como los hombres.<sup>351</sup> Así, subyace aquí una crítica a la costumbre laconia de entrenar a las mujeres.

Por otra parte, a propósito de estos versos de introducción, Mabel (1993: 53) observa que las παρθενικάί (v. 2) son el primer sujeto agente de la composición y que el adjetivo πρᾶται –predicativo subjetivo en los vv. 43 y 45–, por su sentido y ubicación en el sintagma, da énfasis a la función agencial de los sujetos de καταθήσομεν y σταξεῦμες (vv. 44 y 46), tácitamente señalados. De este modo, desde el principio se pone de relieve que las doncellas son las que “hacen” (vv. 2, 7, 32, 35, 39 y 56) y las que “son” (v. 22). Además, el énfasis en que son las primeras, mediante el recurso de la anáfora (πρᾶται...πρᾶται), en un poema que concluye con la etiología de un rito vinculado a Helena, hace hincapié en que las participantes son inusualmente conscientes de que están iniciando una tradición.<sup>352</sup> En efecto, Helena y Menealo eran honrados con cultos en Esparta y en la vecina Terapne. Según Pausanias (III 15, 2-3), la fuente de Helena estaba en Esparta cerca de la tumba de Alcmán y de una fuente de Heracles que, al parecer, se había establecido después de que matara a los hijos de Hipocoonte. Asimismo, cerca de la tumba de Alcmán había un área llamada “Platanistas” (los plátanos) donde tenían lugar

<sup>349</sup> Vid. FRÄNKEL (1993: 161 y ss.).

<sup>350</sup> GARCÍA-MOLINOS (1986: 175, n. 3).

<sup>351</sup> Sobre la conexión del mundo femenino con el ejercicio físico en ritos de transición a la vida adulta vid. NIETO IBÁÑEZ (2005: 63-81).

<sup>352</sup> HUNTER (1996a: 149).

competiciones efébicas (cf. Paus., III 14, 8) y los estudiosos modernos están seguramente en lo cierto al relacionar este lugar con el culto del plátano de Helena<sup>353</sup> descrito en el *Id.* XVIII. Siendo así, Hunter (1996a: 158) piensa que las doce muchachas podrían ser las encargadas de este culto a la Tindáride, a las que pone en relación con las Διονυσιάδες y las Λευκίππιδες, sacerdotisas relacionadas con las competiciones de carrera.

Sin embargo, en este asunto no hay consenso entre los estudiosos. En efecto, estas doce doncellas se han identificado a menudo con las doscientas cuarenta muchachas mencionadas en el v. 24 de este mismo idilio. Pero es que no sólo cambia en las respectivas alusiones el número de jóvenes, sino también el término con que se las designa. En efecto, las doscientas cuarenta del v. 24 son κόραι, mientras que éstas de aquí son παρθενικαί. El hecho de que, además, sean las doce primeras de la ciudad (ταῖ πρώται πόλιος) podría estar haciendo alusión –sin descartar la hipótesis anterior relativa al rito en torno a la posible divinidad de la protagonista– a que estas παρθενικαί hablan, en realidad, como representantes del total de las espartanas que con Helena entrenaban junto al Eurotas (v. 23). De esta guisa, el adjetivo sustantivado παρθενικός, por oposición a κόρη, estaría destacando aquí la virginidad de estas mujeres, la cual, según hemos visto, actuaba como emblema de pureza, especialmente en los actos rituales. De hecho, como apunta Brelich (1969: 161), la bipartición de la vida femenina –antes y después del matrimonio– estaba bien presente en la conciencia espartana, pues, pese a que no tenemos datos de una división de las jóvenes en categorías de edad equiparables a las de los varones, los datos hablan siempre de la παρθένος como de la joven antes de casarse, a comienzos, probablemente de su desarrollo fisiológico. El término designaría, por tanto, una fase determinada en la iniciación a la vida espartana.

En resumidas cuentas, parece que las doncellas entonan un epitalamio desde el v. 10 hasta el final del poema al estilo de la lírica coral típicamente espartana, de forma que los vv. 10-16 constituyen pullas al novio para que no se duerma en la noche de bodas. Al tiempo, las muchachas bailan<sup>354</sup> y marcan el ritmo con los pies, pero nada sugiere que hubiera acompañamiento musical.

Por último, la pastora del *Id.* XXVII aparece en casi todos los lugares denominada como παρθένος, pues este término se halla estrechamente vinculado con la temática del

<sup>353</sup> Remitimos al epígrafe dedicado a Helena en el capítulo de las mujeres del mito para más detalles sobre este culto.

<sup>354</sup> Para el baile en conexión con el canto de himeneo cf. Ar., *Pax.* 1319; además, con acompañamiento musical cf. Hom., *Od.* XXIII 133.

poema. Se trata de la conquista de la joven por parte del vaquero Dafnis quien trata de persuadir a su amada de que el poder de Eros es irresistible:

{ΔΑ.} οὐ φεύγεις τὸν Ἔρωτα, τὸν οὐ φύγε παρθένος ἄλλη.

{ΚΟ.} φεύγω ναὶ τὸν Πᾶνα· σὺ δὲ ζυγὸν αἰὲν αἰρείαις.

“Daf.- No puedes escapar a Amor, ninguna otra doncella ha escapado.

Muchacha.- Puedo, por Pan. ¡Así soportes tú siempre su yugo!” (vv. 20-1).

Unos versos después, Dafnis se dirige a sus toros –no a sus vacas como sería esperable—<sup>355</sup> con una frase de críptica complicidad:

{ΔΑ.} ταῦροι, καλὰ νέμεσθ', ἵνα παρθένω ἄλσεα δείξω.

“Daf.- Pastad bien, toros, que yo voy a enseñar los bosques a esta doncella” (v. 48).

En efecto, como resultado de esta excursión y a modo de *Ringkomposition*, regresa la idea principal de la volubilidad femenina con el triunfo amoroso de Dafnis:

{ΚΟ.} παρθένος ἔνθα βέβηκα, γυνή δ' εἰς οἶκον ἀφέρπω.

“Muchacha.- Doncella vine aquí, y mujer marchó a casa” (v. 65).

Apreciamos en este verso que el término *παρθένος* se alza, definitivamente, como marcador del estado virginal de la muchacha opuesto a *γυνή*. Este último sustantivo es aplicable a la mujer legítima desde Homero<sup>356</sup> y, con este sentido, lo hallamos también en el *Id.* II 41 donde Simeta afirma que Delfis ha hecho de ella, en vez de esposa (*ἀντὶ γυναικὸς*), una mujer deshonrada (*ἀπάρθενον*).<sup>357</sup> De esta suerte, vemos que se opone la respetable *γυνή* a la *ἀπάρθενος* aún sin desposar. Es ésta la única ocasión en que Teócrito emplea un adjetivo formado a partir de la misma raíz que el sustantivo objeto de nuestra atención.

A fin de ofrecer una visión de conjunto de todas las formas que hemos ido viendo, las recogemos en el siguiente cuadro-resumen:

<sup>355</sup> En efecto, en la poesía de Teócrito se mencionan, por lo general, las vacas y no los toros (*cf. Idd.* IV 1, 12, 15; VI 45; VIII 36, 48, 73; 80; IX 7; XVI 37; etc), de modo que la presencia de estos últimos viene a destacar la virilidad del pastor.

<sup>356</sup> *Cf.* Hom., *Il.* VI 160.

<sup>357</sup> El mismo adjetivo, aunque con un sentido menos negativo aparece en E., *Hec.* 612 referido a Polixena unida en matrimonio a la sombra de Aquiles: *παρθένον τ' ἀπάρθενον*.

<b>Idilio</b>	<b>Denominación</b>	<b>Sentido</b>	<b>Dialecto predominante<sup>358</sup></b>	<b>Lugar en el verso</b>	<b>Estructura</b>
<i>Id.</i> I 90	τὰς παρθένοιο	Virgen	Poema genuinamente dórico	Ante diéresis bucólica	— υ υ
<i>Id.</i> II 136	παρθένοιο	Virgen	Poema genuinamente dórico	Ante diéresis bucólica	— υ υ
<i>Id.</i> III 40	τὰν παρθένοιο	Doncella aún sin casar	Poema genuinamente dórico	Ante diéresis bucólica	— υ υ
<i>Id.</i> V 96	Τῇ παρθένω	Doncella (eufemismo referido a una muchacha de dudosa reputación)	Poema genuinamente dórico	Ante diéresis bucólica	— υ υ
<i>Id.</i> XIV 33	παρθένοιο	Niña (referido a una joven de dudosa reputación)	Poema genuinamente dórico	Primer pie	— υ υ
<i>Id.</i> XXVII 20	παρθένοιο	Virgen	Poema de dudosa autoría en dórico	Quinto pie	— υ υ
<i>Id.</i> XXVII 48	παρθένω	Virgen	Poema de dudosa autoría en dórico	Ante diéresis bucólica	— υ υ
<i>Id.</i> XXVII 65	παρθένοιο	Virgen	Poema de dudosa autoría en dórico	Primer pie	— υ υ
<i>Id.</i> VIII 59	παρθενικῶς (adjetivo sustantivado)	Doncella	Poema de dudosa autoría en dórico	Ante cesura pentemímera	— υ υ —

<sup>358</sup> Seguimos, como para las κόραι, la clasificación de Gow (1992a<sup>7</sup>: LXXII).



<i>Id.</i> XII 5	Παρθενική (adjetivo sustantivado)	Doncella aún sin casar	Poema en épico y jónico	Ante cesura pentemímera	— υ υ —
<i>Id.</i> XVIII 2	Παρθενικάί (adjetivo sustantivado)	Doncella aún sin casar	Poema genuinamente dórico	Ante cesura trihemímera	— υ υ —
<i>Id.</i> II 41	ἄπαρθενον (adjetivo)	Muchacha deshonrada y sin casar	Poema genuinamente dórico	Ante heptemímera trocaica	υ — υ υ
<i>Id.</i> XVII 134	παρθένος	Virgen (=Iris)	Poema de dialecto predominantemente épico con mezcla de dórico	Quinto pie	— υ υ

## 1. Conclusiones

Teócrito presenta en nueve ocasiones la palabra παρθένος (*Idd.* I 90; II 136; III 40; V 96; XIV 33; XVII 134 y XXVII 20, 48, 65), que alterna con el adjetivo παρθενικός (*Idd.* VIII 59; XII 5 y XVIII 2), empleado tres veces en función de nombre. El sentido del término parece claro y es siempre el mismo en todos los contextos: hace alusión a la doncellez y, por tanto, recrea un momento en la vida de las mujeres previo al matrimonio. Cuando no es así (*Idd.* V 96 y XIV 33), Teócrito manifiesta una intención eminentemente burlesca, pues en los dos casos en que aparece se trata de una joven de reputación dudosa. De esta guisa, el sustantivo παρθένος es bien entendido por el lector como un efecto de ironía. Tan sólo un adjetivo se halla etimológicamente relacionado con la misma idea (*Id.* II 41) y expresa precisamente lo contrario mediante el prefijo privativo α-.

En cuanto al dialecto, el esquema métrico —siempre dáctilo— y la posición en el verso, no observamos nada relevante, ya que ninguna diferencia sustancial se aprecia entre los poemas originales y los considerados de dudosa autoría.

Por último, de modo semejante a como se ha procedido con las κόραι, hemos considerado necesario incluir también aquí a una divinidad que recibe la denominación de παρθένος. Por este motivo, la hemos insertado en el cuadro recopilatorio, aunque no la hayamos tratado con detalle, pues su lugar se halla junto a la diosa Hera, a cuyo capítulo

habremos de remitirnos para más información. En efecto, el sustantivo designa, en esta ocasión única, a una deidad, pero no es a la esperada Atenea, sino a la diosa Iris. Se trata del *Id.* XVII 133-4 donde la virginidad de la inmortal le otorga el don de la pureza. El sustantivo posee, pues, idénticas connotaciones que cuando se aplica a mujeres mortales.

## VII. ESCLAVAS

Si bien mucho se ha escrito acerca de la esclavitud en el mundo clásico, el tema de las esclavas parece no haber sido objeto, hasta los últimos años, de una investigación profunda. El motivo principal radica, tal vez, en que su vida se ha visto habitualmente relegada al ámbito doméstico, menos conocido, y, en especial, al entorno de la mujer, cuya existencia ha pasado también inadvertida. En efecto, como afirma Bravo (2001: 738), “si bien los esclavos fueron casi siempre objeto de explotación o, si se prefiere, fuerza de trabajo, las *esclavas*, por el contrario, forman un grupo que, sin estar al margen del proceso de producción, se caracteriza por presentar unas condiciones de vida similares al grupo de las *mujeres-libres*, con las que generalmente convive”.

En efecto, las principales fuentes de información acerca de la esclavitud doméstica se hallan en la oratoria y la epigrafía, así como en el teatro, en especial, la comedia. Faraguna (2001: 64 y 73), al estudiar la esclavitud doméstica femenina a través de la oratoria y la epigrafía áticas, observa que, mientras las esclavas se dedicaban, sobre todo, a ocupaciones internas de la casa –de modo especial, tareas de nodriza y trabajos relacionados con la lana, lo mismo que las mujeres libres–, los esclavos participaban más de las externas.

Al adentrarnos en el estudio de la esclavitud femenina en Teócrito, debemos hacer un alto ante el hecho de que tan sólo aparecen términos relativos a esta condición social en cuatro ocasiones: τῆ δόλῃ<sup>359</sup> en el *Id.* II 94; ἀμφιπόλων en el *Id.* XXIV 93 –ambos comentados más adelante–; δῶλε en el *Id.* V 5, referido a Lacón, pastor de ovejas y esclavo de Sibirtas, y δμῶες en el *Id.* XXIV 49 y 50, a propósito de los esclavos domésticos de Anfitrión, probablemente prisioneros de guerra. Sin embargo, no hallamos ni una sola vez el término θεράπεινα (ni, por supuesto, θεράπων). De hecho, en la mayoría de los casos, las esclavas se mencionan por su nombre propio, de forma que el lector debe deducir su condición merced al trato que reciben, en especial, de parte de sus

---

<sup>359</sup> Sobre el origen micénico de este término, su significado y evolución *vid.* VIDAL-NAQUET (1991: 213-288).

dueñas, pues son, además, personajes mudos, de tal modo que ni siquiera pueden ser caracterizados por el habla. Es clara, no obstante, la diferencia de ambientes y funciones entre las esclavas que, como Testílde o Éunoa, sirven a sus dueñas y las acompañan en todo momento, y los esclavos que, como Bato y Coridón (*Id.* IV), cuidan de los rebaños con más libertad. En ello se ve claramente una distinción: las mujeres trabajan dentro de casa, aunque bien pueden salir, como lo hacen, de hecho, casi todas ellas, y los hombres fuera, por la naturaleza intrínseca de sus oficios. Hay, por tanto, una distribución establecida, de tal forma que las esclavas atienden a las mujeres y los esclavos se encargan del resto de la hacienda, lo cual refleja, sin duda, la auténtica situación de estas gentes en el mundo griego de la época. Es más, según muestra Faraguna (2001: 57) al estudiar la situación de las siervas en el Ática, si bien el número de esclavas era desconocido, se asume que, al menos en el ámbito doméstico, había más esclavas que esclavos. De esta guisa, el testimonio de Teócrito parece ser un fiel reflejo de la realidad social que se materializa, no por azar, en los idilios catalogados como mimos (*Idd.* II y XV). En estos poemas, protagonizados por mujeres, los hombres parecen hacer desaparecido.

Abordamos a continuación a las esclavas según su orden de aparición en los *Idilios*.

## 1. Testílde

Testílde es la esclava silente que acompaña a Simeta, la protagonista del *Id.* II. Un escolio afirma que su nombre está tomado de un mimo de Sofrón<sup>360</sup> y Gow (1992b<sup>7</sup>: 36) matiza que se trata de un hipocorístico para Θέστη, nombre también de una hermana de Dionisio I de Siracusa (*cf.* Plut., *Dion.* XXI). Pese a ser un personaje mudo, sabemos de su existencia gracias a las interpelaciones de su dueña (vv. 1, 19, 95, etc.) y comprendemos que es una esclava, aunque no se diga expresamente hasta el v. 94: τῇ δόλῃ. En Teócrito, como también en Aristófanes,<sup>361</sup> la relación entre propietarias y esclavas viene determinada por la obediencia y la sumisión de las segundas a las primeras. En consecuencia, la figura de la sierva es caracterizada, en principio, como un personaje dócil y, por este motivo, Testílde no responde a los insultos de Simeta, quien la llama δειλαία

<sup>360</sup> Sofrón de Siracusa, contemporáneo de Eurípides escribió mimos en prosa y dialecto dorio. Su hijo Jenarco también compuso algunos e influyó en las mujeres oferentes de Hdas., IV. Desde entonces hasta Herodas y Teócrito no hay mimos.

<sup>361</sup> *Vid.* MACTOUX (2001: 21-46).

(‘estúpida’) y *μυσαρά* (‘desgraciada’) en los vv. 19 y 20. Además, cumple rigurosamente y con diligencia los encargos de su dueña, tal y como corresponde a una esclava. Así, obedece con premura a los imperativos de su ama cuando, por ejemplo, ésta le ordena ir a buscar a Delfis a la palestra:

ἀλλὰ μολοῖσα  
τήρησον ποτὶ τὰν Τιμαγήτοιο παλαίστραν·  
...  
κήπεί κά νιν ἐόντα μάθης μόνον, ἄσυχχα νεῦσον,  
κεῖφ’ ὅτι Σιμαίθα τυ καλεῖ, καὶ ὑφαγέο τέϊδε.  
...  
ἃ δ’ ἦνθε καὶ ἄγαγε τὸν λιπαρόχρων  
εἰς ἐμὰ δώματα Δέλφιν·

“Ve y espía la palestra de Timageto... Cuando sepas que está solo, hazle una seña en secreto, dile: “Te llama Simeta” y tráelo aquí con discreción... Ella fue y trajo a Delfis con su piel brillante hasta mi casa” (vv. 96-7 y 100-103).

El tema, aquí presente, de enviar a la criada para que actúe de alcahueta lo hallamos ya en Lisias (*Discurso* I 8), aunque en sentido inverso, pues allí es un personaje masculino quien desea conquistar a la dama. No obstante, en ambos textos –así como en otros muchos– se refleja una característica del mundo femenino que es la habilidad de espiar y de transmitir chismes. En efecto, como la mujer no tenía poder de actuación en muchas de las esferas de la vida, se veía a menudo en la necesidad de desarrollar el arte de la sutileza para lograr sus propósitos. Y, como es bien sabido, una de sus tácticas era, precisamente, el tácito espionaje.

Por otra parte, en el capítulo de Simeta vemos que la protagonista precisa de la excusa de una procesión para salir de casa –acompañada, naturalmente–. Pero Testílde, por el contrario, entra y sale, con libertad y sola, del οἶκος para llevar a cabo los encargos de su ama: va a espiar a Delfis a la palestra (vv. 96 y ss.) y lo trae a casa (vv. 102-103). Estos versos reflejan, pues, la mayor libertad de movimientos, impelidos por la necesidad, de que gozaban las esclavas y mujeres pobres ya desde la Atenas del s. V a. C. Con todo, Testílde obedece siempre desde el silencio y es que a Teócrito no le interesa destacar la presencia de este personaje, sino que el sigilo de sus movimientos y su mudez sirven de contraste a la agitación de Simeta. De este modo, topamos aquí, como en tantos otros

lugares, con el gusto alejandrino por la antítesis: una mujer agresiva (Simeta), pero inmovilizada –ni siquiera puede hablar–, se opone a una mujer dócil (Testílde) que cumple su deber con precisión. Esta diferencia viene acentuada por los imperativos que incesantemente le dirige Simeta (vv. 1, 2, 21, 59, 62, 96, 97, 100, 101) y que repasamos en el capítulo correspondiente a este personaje.

Sin embargo, pese a la sumisión de Testílde a la hora de ejecutar las órdenes de su ama y el “maltrato” que recibe, ésta se convierte, en un momento dado, en confidente de la desesperada Simeta, lo cual marca un agudo contraste del que somos tácitos espectadores:

χοῦτω τᾷ δώλῳ τὸν ἀλαθέα μῦθον ἔλεξα·

εἰ δ' ἄγε, Θεστυλί, μοι χαλεπᾶς νόσῳ εὐρέ τι μᾶχος.

“Y así conté a mi esclava la verdad: “Vamos, Testílde, encuentra un remedio para mi cruel enfermedad” (vv. 94-95).

Así pues, asistimos a una transformación que ayuda a conformar el carácter inestable de la protagonista, la cual ahora se doblega ante su criada, mostrándose débil y necesitada de ayuda. Esto supone una nueva contraposición entre dos actitudes casi antitéticas concentradas en este mismo personaje que recuerda, en cierto modo, aunque no sin *variatio*, el comienzo del *Hipólito* de Eurípides, donde la nodriza es también confidente – con la diferencia de que allí es la esclava quien toma la iniciativa de ayudar a Fedra, aún sin ésta solicitarlo–. El argumento de nuestro idilio se muestra, pues, claramente influido por los temas del *Discurso* I de Lisias y del *Hipólito* de Eurípides.

## 2. Nodriz tracia de Teumáridas

Simeta, para justificar ante Selene su asistencia a la procesión en la que vio por primera vez a Delfis, se escuda, entre otras cosas, en la insistente invitación de la esclava de un tal Teumáridas. El nombre de Θευμαρίδας, en el v. 70, es sospechoso,<sup>362</sup> si bien Gow (1992a<sup>7</sup>: 20) lo mantiene y traduce “and Theumaridas’ Thracian nurse”, aunque reconoce, por otro lado, su improbable relación con otros nombres que, como

<sup>362</sup> Así, WENDEL (1899: 30), viendo que la forma Θευμαρίδας no existe, considera acertada la corrección de Reiske Θευχάριδας, puesto que Θεοχάρης es un nombre real.

Ἑτοιμαρίδας, están formados a partir de μάρη (=χείρ).<sup>363</sup> En cualquier caso, debe tratarse de un nombre masculino en -ις que, como Δελφίς –este último tal vez por Δελφίων (cf. X., *HG* V 3, 22)–,<sup>364</sup> son generalmente formas acortadas. Por su parte, Legrand (1972<sup>7</sup>: 100) toma asimismo la propuesta de Reiske según la cual Teócrito habría escrito Θευχαρίδα y traduce “la nourrice de Theucharidas, Traza, morte depuis peu”. De hecho, ni Bailly (s.v.) ni *L.S.J* (s.v.) contemplan más que la existencia de esta segunda versión y la consideran también un nombre masculino que tendría el significado de ‘grato a la divinidad’, dada su formación a partir de θεός y χάρις.

Por una parte, llama la atención, en primer lugar, el hecho de que a Simeta no la invitara a ir a la procesión el propio Teumáridas, sino su nodriza y, en segundo lugar, resulta sorprendente la capacidad persuasiva de esta sierva para convencer a la joven. La situación sería perfectamente habitual si ambas mujeres pertenecieran a la misma clase social, si la nodriza le hubiese hablado, en realidad, en nombre de su dueño o si se tratase, en definitiva, de una liberta que goza de mantener estrechas relaciones con la clase pudiente –porque, además, el contexto parece sugerir que la nodriza también asistió al festival *motu proprio*, pues Simeta afirma haberla acompañado–. En efecto, el esclavo liberto mantenía ciertas obligaciones respecto a la familia de su antiguo dueño y es bien sabido que los lazos religiosos no desaparecían nunca. Por eso, esta relación de Simeta con la nodriza contrasta con la que la joven mantiene con Testílde:

καί μ' ἅ Θευμαρίδα Θρᾷσσα τροφός, ἅ μακαρίτις,  
ἄγχιθυρος ναίοισα κατεύξατο καὶ λιτάνευσε  
τὰν πομπὰν θάσασθαι· ἐγὼ δέ οἱ ἅ μέγαλοιτος  
ὠμάρτευν

“Y la nodriza tracia de Teumáridas, que en gloria esté, mi vecina, me pidió y suplicó que fuera a ver la procesión. Yo, infeliz de mí, la acompañé...” (vv. 70-73).

Respecto a esta nodriza, es significativo el hecho de que Simeta omita su nombre propio y, en su lugar, miente su procedencia: es de origen tracio y pertenece a la casa de Teumáridas. Como observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 50), es habitual que ciertos étnicos se hallen estrechamente unidos a la condición de esclavos y es bastante común en el mundo griego

<sup>363</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 50).

<sup>364</sup> Aunque Δελφίς existe como nombre femenino. Cf. D. L., VIII 88.

el que las esclavas procedan de Tracia.<sup>365</sup> En la literatura, los tracios son a menudo descritos como gente extranjera y violenta, aunque en Homero, por ejemplo, no están tan definidos como en los trágicos.<sup>366</sup> Según el testimonio de Heródoto (V 3), su población era muy numerosa, pero, al no estar unida, era militarmente débil y manejable y, en consecuencia, pensamos, muy susceptibles de convertirse en esclavos. Esa situación, a juzgar por su presencia en la literatura, parece persistir en época helenística.

Por otra parte, si atendemos a los sucintos datos del historiador de Halicarnaso acerca de los tracios, resulta que su religión adoraba sólo a tres dioses que el autor identifica con nombres griegos: Ares, Dioniso y Ártemis. De éstos, Ártemis es la única que parece no tener conexiones tracias y es identificada de forma habitual con Bendis, con quien comparte la costumbre cazadora. Es, por tanto, significativo el que sea precisamente de Tracia la esclava que invita a Simeta a una procesión en honor de esta deidad.

Así pues, el pasaje en cuestión sería un reflejo más de cómo las mujeres tracias eran requeridas, sobre todo, en calidad de nodrizas (*cf.* A.P. VII 663).<sup>367</sup> Además, esta mujer ya ha fallecido, según se desprende del v. 70, de modo que su muerte marca, en el contexto literario, una distancia temporal entre el momento de la procesión y el presente. Es más, parece intencionado el hecho de que el testigo de Simeta ya no exista, pues de esta forma ya nada puede requerírsele y su testimonio queda indiscutible. Así pues, aunque en realidad no haya pasado tanto tiempo, Simeta sí pretende transmitir la idea de que la separación ha durado para ella una eternidad. A nuestro entender, estos dos detalles –la omisión del nombre de la esclava y el hecho de que haya muerto–, sumados a la vaga y accesoria información de que esta nodriza es su vecina (ἀγχίθυρος ναίοισα), transmiten imprecisión acerca de los móviles que, en realidad, la llevaron a conocer a Delfis. Se trata, en definitiva, de causar un ilusorio efecto de exactitud en los datos cuando en el transfondo sólo hay indeterminación. Por ello, Simeta incide (vv. 71-72) en que la nodriza “le pidió y suplicó que fuera a ver la procesión” (ἀγχίθυρος ναίοισα κατεύξατο καὶ λιτάνευσε τὰν πομπὰν θάσασθαι) con lo que insiste en eximirse de premeditación alguna acerca de lo sucedido. En cuanto a la forma de estos versos, Andrews (1996: 29 y 38) ha observado el intencionado colorido homérico presente en otras muchas alusiones del relato de Simeta. En efecto, inspirándose en Jong (1987: 115-7), Andrews muestra que el verbo

<sup>365</sup> Vid. FLACELIERE (1996: 68).

<sup>366</sup> Vid. PACHE (2001: 4-6).

<sup>367</sup> Esta situación se halla atestiguada en las figuras decorativas de los vasos, por ejemplo, en el *skyphos* del Pintor de Pistoxeno, *Jahrb.* 27, y en el fragmento de crátera italiota, Brit. Mus. Vase Cat. 3, E 509. Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 50).



λιτανεύω es especialmente significativo desde el momento en que aparece pocas veces en Homero y, por lo general, en contextos donde el hablante expresa emociones extremas (cf. *Il.* IX 581; XXII 414; XXIII 126; XXIV 357; *Od.* VII 145). Además, el verbo κατεύχομαι, que no se encuentra en la epopeya homérica, intensifica el significado de la forma simple εὔχομαι, que sí aparece con frecuencia en estas obras.

### 3. *Éunoa y Eutíquide*

Éunoa es una de las sirvientas de Praxínoa en el *Id.* XV. Suponemos<sup>368</sup> que es quien le abre la puerta a Gorgo en el v. 1, pues, si ésta pregunta por su amiga, debe de ser porque la recibe una persona distinta a ella. Se trata de un personaje mudo con un nombre parlante muy sugerente en relación con su papel, formado a partir del adverbio εὖ y el sustantivo νόος que aparece también, dentro del género historiográfico, en Ferécides (*fr.* 99 Müller) y en Suetonio (*Caes.* 52). Es, por tanto, una esclava que no habla –como también Testílde–, aunque su nombre ya ofrece una buena caracterización: ‘tiene buenos pensamientos’, es ‘bien dispuesta’ y ‘benévola’. Es el personaje que, tras abrir en silencio la puerta, trae a continuación una silla<sup>369</sup> y un cojín para Gorgo:

ὄρη δρίφον, Εὐνόα, αὐτᾷ·  
ἔμβαλε καὶ ποτίκρανον.

“A ver, Éunoa, una silla para ella. Ponle también un cojín” (v. 2-3).

Así pues, las funciones de Éunoa en el hogar son claras: ordena la casa y atiende a su dueña ayudándola a asearse y a buscar el vestido, según leemos a continuación:

Εὐνόα, αἶρε τὸ νῆμα καὶ ἐς μέσον, αἰνόδρυπτε,  
θὲς πάλιν· αἱ γαλέαι μαλακῶς χρήζοντι καθεύδειν.  
κινεῦ δὴ· φέρε θᾶσσον ὕδωρ. ὕδατος πρότερον δεῖ,  
ᾧ δὲ σμᾶμα φέρει. δὸς ὅμως. μὴ δὴ πολὺ, λαστρί.

<sup>368</sup> Cf. Herod., I –con evidentes elementos comunes al *Id.* XV– donde en el v. 1 es una esclava tracia quien abre la puerta.

<sup>369</sup> De modo semejante comienza el *Mimo* VI de Herodas, donde Corito ordena a su esclava que traiga un taburete para su visita.

ἔγχει ὕδωρ. δύστανε, τί μευ τὸ χιτῶνιον ἄρδεις;  
 παῦέ ποχ'· οἷα θεοῖς ἐδόκει, τοιαῦτα νένιμμαι.  
 ἂ κλᾶξ τᾶς μεγάλας πεῖ λάρνακος; ὦδε αὐτάν.

“¡Eso, Éunoa! Coge la labor y vuelve a ponerla ahí en medio; verás cómo te dejo la cara. A estas comadreja les encanta dormir en blando. Vamos, muévete, trae enseguida el agua. Primero hace falta agua, y ésta trae el jabón. Dámelo igual. ¡No tanto, tragona! Echa el agua. ¡Idiota, que me mojas la bata!<sup>370</sup> Basta. A la buena de Dios, pero ya estoy lavada. ¿Dónde está la llave del cofre grande? Tráela aquí” (vv. 27-33).

Como vemos, el trato que recibe la esclava llega, en ocasiones, a rozar la humillación, pues el menosprecio y los insultos impregnan las palabras de Praxínoa. Según recoge la traducción de García-Molinos, el vocativo αἰνόδρυπτε suple la presencia explícita de una amenaza que queda perfectamente sobreentendida mediante este hapax identificado por Gow (1992b<sup>7</sup>: 276) con αἰνοδρυφής, es decir, ‘desgarrado en señal de duelo’. De ello se desprende la idea de que, si Éunoa vuelve a poner la labor en medio, Praxínoa le va a dejar la cara llena de arañazos. Añade Gow en el mismo lugar que la frase αἰ γαλέαι μαλακῶς χρήζοντι καθεύδειν, entendida por Triclinio como un proverbio, no se refiere aquí, en realidad, a las comadreas de Praxínoa, sino más bien a la holgazanería de los esclavos en general y de Éunoa en particular. Las comadreas poseían la misma función que los gatos en las casas, pero su fuerte olor haría, sin duda, indeseable su contacto con el material de confección.

En cuanto al vocativo λαστρί que García-Molinos traducen por ‘tragona’ –tomando la variante ἄπληστε (‘insaciable’), del *Papiro de Antínoe* y los manuscritos–, se trata de un adjetivo femenino que se aplica a las cosas o personas relativas a los corsarios o piratas. Bailly (s.v. ληστρίς) especifica que, referido a mujeres, tiene el sentido de ‘ladrona’ y, por tanto, en este contexto idílico podría equivaler a nuestro ‘bribona’ o ‘bandida’. El mismo epíteto es empleado también como insulto que califica a un esclavo holgazán en Herodas (VI 10), así como a un esclavo ladrón en A.P. V 181. Una buena interpretación es la que ofrece Legrand (1972<sup>7</sup>: 121) en su traducción francesa ‘gaspilleuse’, equivalente a nuestro ‘derrochadora’ y de ahí que el hecho de coger mucho jabón sea considerado por Praxínoa un robo o un derroche. En cuanto a la variante ἄπληστε, parece acertada la observación de Gow (1992b<sup>7</sup>: 277), quien la califica de poco adecuada, pues la elisión que implica su

<sup>370</sup> El mismo asunto aparece en Herodas (IX 3).

presencia no tiene paralelos en la obra teocritea. En cualquier caso, a menos que lo entendamos como Legrand, ninguno de los dos términos resulta idóneo.

Entre las delicias que Praxínoa reserva para su criada, encontramos también el vocativo δύστανε en el v. 31, calificativo que emplea asimismo un hombre cuando se dirige en tono insultante a las siracusanas en otro momento del poema (ὦ δύσταντοι, v. 87). Así, de las tres ocasiones en que esta forma aparece en los *Idilios*, tan sólo en el *Id.* XIV 49 carece de sentido peyorativo. Vemos, pues, hasta qué punto se halla inmerso en la vida cotidiana el maltrato verbal a las esclavas por parte de sus dueñas.<sup>371</sup>

En cualquier caso, los errores que comete Éunoa –se equivoca en el orden de los ingredientes necesarios para el aseo, echa demasiado jabón, le moja a su ama la bata– no parecen ser sino el resultado de la presión a causa de los gritos de Praxínoa. En efecto, ante la tensión provocada por la regañina, la esclava debía de verse turbada y sus movimientos son, en consecuencia, torpes. Se trata de una caracterización sutil del personaje mudo, cuyas acciones percibimos gracias a las palabras que se le dirigen.

Precisamente por esta ausencia de intervenciones directas, no nos enteramos hasta el v. 54 de que Éunoa ha salido a la calle acompañando a Praxínoa y que, por tanto, la frigia que se ha quedado con el niño en el v. 42, es otra esclava:

#### Κυνοθαρσής

Εὐνόα, οὐ φευξῆ; διαχρησεῖται τὸν ἄγοντα.

ὠνάθην μεγάλως ὅτι μοι τὸ βρέφος μένει ἔνδον.

“Apártate, Éunoa, ¡vaya una atrevida! Acabará por matar al que lo lleva. ¡Menos mal que mi pequeño se ha quedado en casa!” (vv. 53-5).

Parece lo más probable que Teócrito, en estos versos, haya sido consciente del detalle, y, por eso, cuando introduce de nuevo a Éunoa en escena, recuerda, al mismo tiempo, el asunto del niño, de forma que el lector se pregunta entonces, inevitablemente, con quien se ha quedado el infante. Este juego de efecto-sorpresa demuestra un delicado ingenio. Aquí, de nuevo, emplea Praxínoa un esmerado epíteto para interpelar a su criada en el v. 53. Se trata de Κυνοθαρσής, formado sobre los sustantivos κύων (‘perro’) y θάρσος (‘confianza’, ‘resolución’) y significa, por tanto, ‘de una imprudencia cínica’ con ciertos ecos del κυνοθαρσής de Esquilo (*Supp.* 758). Lo que sucede, en realidad, es que

<sup>371</sup> El maltrato físico no debía faltar, en ocasiones, a juzgar por su presencia en la literatura. Cf. Herod., VII 6-9 y IX 4-6.

Éunoa está demasiado cerca de un caballo que, al parecer, se revuelve y Praxínoa, temerosa de estos animales desde la infancia, reprende efusivamente a su esclava.

Poco después, se inserta un nuevo elemento sorpresa: Praxínoa le ordena a Éunoa cogerse de Eutíquide, del mismo modo que ella misma se agarra a la mano de Gorgo (vv. 66-7). Suponemos entonces, por la asociación de ideas que sugiere el paralelismo ama-ama, esclava-esclava, que Eutíquide es la sierva, asimismo silenciosa, de Gorgo y que, evidentemente, la acompaña al igual que Éunoa a Praxínoa. Así interpretan también los escolios el texto:

λάβε καὶ τὴν,

Εὐνόα, Εὐτυχίδος· πότεχ' αὐτᾶς μὴ ἀποπλαγχθῆς.

πᾶσαι ἅμ' εἰσένθωμες· ἀπρίξ ἔχευ, Εὐνόα, ἀμῶν.

Prax.- “Y tú, Éunoa, cógete a Eutíquide, procura no separarte de ella. Entremos todas a la vez. Pégate a nosotras, Éunoa” (vv. 66-8).

De hecho, Ateneo (XII 20) informa de lo estrictas que eran las normas de comportamiento social entre las siracusanas: ἐκωλύετο δὲ καὶ ἡμέρας ἐξιέναι ἄνευ τῶν γυναικονόμων ἀκολουθοῦσης αὐτῇ μιᾷς θεραπαινίδος. Y también Plutarco (*Phoc.* 19), considera como signo de σωφροσύνη y ἀφέλεια en la mujer de Foción el que soliera aparecer en público acompañada de una esclava.

En cuanto al nombre de esta sierva, compuesto a partir del adverbio εὖ y de la raíz de τυγχάνω, es, como otros muchos, un nombre parlante que significa ‘la que obtiene el bien’ o ‘la que resulta exitosa’. En este contexto de apuro, parece especialmente adecuada su aparición, pues, en efecto, tras su “entrada en escena” las siracusanas van a conseguir alcanzar su objetivo.

Ahora bien, si las esclavas teocriteas no tienen voz, se debe, si duda, a la necesidad narrativa de caracterizar en un breve espacio –haciendo economía de recursos– la relación entre amas y esclavas. Y así, podemos afirmar de forma global que, si bien el trato es por lo general autoritario, en ciertas ocasiones deja Teócrito traslucir algunos toques de humanidad y una cierta vinculación afectiva. De este modo sucede cuando, entre el gentío, Praxínoa teme por su esclava, donde el dativo ético ἅμμιν delata su preocupación interior:

φλίβεται Εὐνόα ἅμμιν· ἄγ', ὦ δειλὰ τὴν, βιάζεο.

κάλλιστ'.

“A Éunoa nos la aplastan. Anda, cuitada, empuja tú también. Muy bien” (vv. 76-7).

Sin embargo, no está claro a quién se refiere el adjetivo δειλά y los manuscritos aportan distintas variantes de la palabra que le precede.<sup>372</sup> En cualquier caso, el adverbio que sigue al imperativo parece indicar la discreta obediencia de la esclava que ejecuta oportunamente el mandato de Praxínoa.

#### 4. La frigia

En el *Id.* XV 42 Praxínoa ordena a una esclava frigia que cuide de su niño. No obstante, según acabamos de ver, al principio no está claro si es la misma esclava, Éunoa, que aparece al comienzo del poema u otra diferente:

Φρυγία, τὸν μικκὸν παῖσδε λαβοῖσα,  
τὰν κύν' ἔσω κάλεσον, τὰν αὐλείαν ἀπόκλαζον.

“Frigia, coge al niño y juega con él. Llama adentro a la perra.”<sup>373</sup> Cierra la puerta de la calle” (vv. 42-3).

En realidad, no percibimos la presencia de dos personajes distintos hasta que no nos enteramos de que Éunoa está en la calle con Praxínoa y Gorgo (v. 54) y que, por tanto, el niño ha debido quedarse en casa con otra sierva. En efecto, en el mundo griego los esclavos tenían asignadas unas funciones específicas,<sup>374</sup> de tal manera que si la frigia era una nodriza, Éunoa debía de ser el equivalente a una dama de compañía. En cualquier caso, es también un personaje sin voz, por lo que todo cuanto podemos saber de ella debemos inferirlo a partir de las intervenciones de los restantes personajes. Ignoramos incluso su

<sup>372</sup> Vid. DANIEL (1985: 9-12). El manuscrito *K* presenta en este verso un incongruente ἐγών que aparentemente no da sentido al verso. Sin embargo, el *P.Hamb.* 201 –del s. I d. C. y, por tanto, nuestro testimonio más antiguo de Teócrito– presenta la misma lectura, por lo que tal vez habría replantear su autenticidad. Vid. MOLINOS (1989: 291-2).

<sup>373</sup> Significativamente, se trata aquí de una perra, animal cuyo sexo se halla en sintonía con la atmósfera exclusivamente femenina que representa el poema en el interior de la casa. Para el sentido de la perra también en otros contextos teocriteos, vid. KOLDE (2005: 105).

<sup>374</sup> Vid. FLACELIÈRE (1996: 71) y BIELMAN (2002: 196).

nombre,<sup>375</sup> pues Praxínoa la llama por su gentilicio, según era costumbre entre los griegos respecto de sus esclavos. Es significativo, no obstante, que tanto la tracia del *Id.* II como la frigia del *Id.* XV, denominadas ambas por su lugar de origen, tengan la función de nodrizas frente a las esclavas-acompañantes que sí poseen nombre propio.<sup>376</sup>

## 5. Otras esclavas sin nombre

En el *Id.* III 35 aparece una joven que, si bien podría pertenecer a alguna otra clase social, la mayoría de estudiosos coinciden en considerarla como una esclava:

ἦ μάν τοι λευκὰν διδυματόκον αἶγα φυλάσσω,  
τάν με καὶ ἅ Μέρμνωνος ἐριθακίς ἅ μελανόχρως  
αἰτεῖ·

“Para ti guardo una cabra blanca, madre de dos crías, que la criada de Mermnón, la morena, me anda pidiendo” (vv. 34-6).

En efecto, a partir de la expresión ἅ Μέρμνωνος no puede asegurarse con rotundidad que el genitivo implique pertenencia en una relación de amo-esclava, sino que, de modo parecido a como sucede en el *Id.* X 15 con Bombica, llamada paralelamente ἅ Πολυβῶτα, podría tratarse de un genitivo de filiación. Sin duda, teniendo en cuenta no sólo la semejanza en la forma, sino también el hecho de que ambos personajes son mudos, parece acertado equiparlos, al menos en lo referente a su estatus social. Además, el escolio apunta la posibilidad de que ἐριθακίς sea, en realidad, un nombre propio, Ἐριθακίς. Así, su tez morena sirve de contrapunto a la blancura de la ofrenda: lo que pretende el cabrero es provocar a Amarilis con la mención de una rival inferior, la sierva de Mermnón, pues, cualquiera que sea su estatus, Amarilis es probablemente, en la imaginación del cabrero, de piel blanca. Ciertamente, los griegos tenían por oscuros los

<sup>375</sup> Con todo, no falta quien ha interpretado que Φρυγία es, en realidad, el nombre de la esclava, pues era frecuente que las siervas adoptaran la denominación de su país de origen. *Vid.* LEON RENIER (1847: 212 y 537) y LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 122).

<sup>376</sup> Sobre la escasa consideración social de los frigios *cf.* Herod., II 37-40 y III 34-6.

miembros de algunas razas como los egipcios o etíopes, pero nada podemos saber de la identidad étnica de esta joven, aunque todo apunta a que sea una esclava.<sup>377</sup>

También en el *Id.* XXIV 50 aparece una sirvienta sin nombre denominada por su étnico que trata de movilizar a todos los esclavos de la casa de Anfitrión cuando ésta se revuelve:

ἄνστατε, δμῶες ταλασίφρονες· αὐτὸς αὐτεῖ,  
ἦ ῥα γυνὰ Φοίνισσα μύλαις ἐπὶ κοῖτον ἔχουσα.

“Arriba, bravos siervos; llama el amo”, dijo una fenicia que tenía su lecho junto a las muelas de moler” (v. 50-1).

Suponemos que esta fenicia es una esclava porque el oficio de moler, que se realizaba habitualmente a mano, estaba por lo general reservado a esta clase social, según podemos ver también en Homero (*Od.* VII 104 y XX 105-10). A propósito de este pasaje teocriteo, Fantuzzi-Hunter (2002: 284) observan que el v. 50 viene generalmente atribuido a la sierva, aunque las primeras tres palabras podrían pertenecer al propio Anfitrión. De esta suerte, si *ταλασίφρονες* es pronunciado por Anfitrión, el término podría ser sólo una versión humorísticamente épica de *τάλας* en su acepción negativa de ‘desgraciado’. Si, por el contrario, es pronunciado por la sierva, la palabra experimentaría una suerte de solidaridad en la explotación y haría referencia a su ánimo paciente. Quienquiera que sea la *persona loquens*, la pausa después del v. 49 sugiere que las palabras pronunciadas por Anfitrión en los vv. 48 y ss. no habrían surtido efecto porque estarían todos sumidos en el sueño.

Resulta asimismo significativa la aparición de una sirvienta de Alcmena en el *Id.* XXIV 93 con la denominación de ἀμφιπόλων y sin nombre propio. En realidad, su presencia es meramente funcional, pues aparece en el momento en que Alcmena ha de llevar a cabo los ritos de purificación tras el incidente nocturno de su hijo con las serpientes. No nos detenemos aquí en el comentario del pasaje en cuestión por hacerlo en el epígrafe dedicado a la heroína de Midea. Tan sólo recordamos que, si bien no se menciona ninguna esclava en particular, debemos suponer una pluralidad de ellas, a juzgar por la alternancia de imperativos en segunda persona del singular (καῖε, v. 91), en segunda persona del plural (ἐτοιμάσατ', πυρώσατε, vv. 89 y 96) y en tercera persona del singular (ῥιψάτω,

<sup>377</sup> Vid. HUNTER (1999: 121).

νεῒσθω, vv. 94 y 95) referido a una de las esclavas. En resumen, observamos que la protagonista lleva la voz cantante de los ritos, pero son las esclavas quienes se ocupan de las tareas menos elevadas como limpiar o salir de casa para llevar las cenizas al río.

## **6. Conclusiones**

A tenor de lo visto, las esclavas de la poesía teocritea son figuras mudas cuya presencia permite dilucidar la clase social de los personajes a quienes sirven. Éstos – Simeta, Teumáridas, Gorgo, Praxínoa, Alcmena y, probablemente, Mermnón y Polibotas– han de ser necesariamente pudientes, pues de lo contrario carecerían de sirvientes o incluso podrían serlo ellos mismos. Aunque si, como afirma Flacelière (1996: 71), el ateniense medio parece haber tenido una decena de esclavos, el que Simeta, por ejemplo, tenga una, no sería indicio de opulencia –habida cuenta del anacronismo–. Del mismo modo que ella, Gorgo tiene una esclava y Praxínoa, que sepamos al menos, posee dos, Éunoa y la frigia. La función primordial de estas esclavas sería, más o menos, la equivalente a la de las damas de compañía, de suerte que el roce cotidiano provocaría, a la larga, el desarrollo de cierta afectividad entre dueñas y esclavas. Esto hace que las amas aparezcan, en ocasiones, más humanas hasta el punto de mostrar algunas de sus flaquezas –Simeta se apoya emocionalmente en Testílde o Praxínoa deja al descubierto su preocupación por Éunoa–. Así, la caracterización de estas mujeres que manifiestan sus pequeñas debilidades contribuye a que el lector las perciba de carne y hueso.

Ahora bien, pese a que ninguna de las esclavas posee voz en los idilios, sí podemos establecer una suerte de distinción entre las que tienen un nombre propio y aquellas que son designadas por su étnico. Las primeras son las damas de compañía que acabamos de ver, con nombres parlantes como Éunoa o Eutíquide; las segundas, al parecer, nodrizas o esclavas que se dedican a labores artesanas como el oficio de moler o a tareas impropias de sus dueñas como recoger las cenizas de un rito purificadorio, siendo sus lugares de origen Tracia, Frigia y Fenicia. En efecto, había nodrizas encargadas de la alimentación de los niños, τίθαι, y nodrizas encargadas de la educación, τροφοί. A esta última categoría pertenece la tracia del *Id.* II 70 y probablemente también la frigia del *Id.* XV 42. En todo caso, su denominación implica una jerarquía entre ellas, de forma que, sin duda, aquellas con nombre propio gozarían de mayor consideración. Sea como fuere, todas estas mujeres



son obedientes y dóciles servidoras de sus dueños. En cambio, ellas no son tratadas con respeto y ésta parece ser la tónica general en las relaciones ama-esclava. Así, por ejemplo, el maltrato que recibe Éúnoa en el *Id.* XV es similar al que sufre la esclava tracia del *Mimo* I de Herodas, con quien posee notables semejanzas, aunque esta última sí tenga voz. Esta situación de desigualdad tiene su reflejo también en el atuendo de las esclavas, pues, lo mismo que sus palabras, debe ser imaginado por el lector, quizá como un peplo de larga caída desde la cintura,<sup>378</sup> y este hecho contrasta –según ha visto también Gow (1992b<sup>7</sup>: 274)– con la prolijidad de detalles acerca de los complementos de Praxínoa, por ejemplo.

---

<sup>378</sup> Vid. BIEBER (1967: 35).

## VIII. VIEJAS

Las mujeres viejas en Teócrito se hallan estrechamente vinculadas con el mundo de lo sobrenatural, quizás porque –como afirman Barrios-Barrios-Durán (2001: 29)– la apetencia sexual inspirada por la mujer joven la aleja del ámbito de la espiritualidad y, en consecuencia, la solución que vincula definitivamente la figura femenina con el mundo divino es la de la vieja que deriva así en el ámbito de la superstición y la magia. Según Montero (1997: 21), la figura del mago se asociaba en la antigüedad a los extranjeros que practicaban tanto magia blanca –con el fin de curar enfermedades, revelar el futuro, proteger contra peligros, restituir objetos perdidos o robados, etc.– como magia negra –que evoca a los muertos, practica el sacrilegio y hace pactos diabólicos–, pero es en esta segunda clase de magia en la que parece intervenir la mujer. No obstante, si las magas del mundo clásico como Calipso, Circe o Medea eran mujeres de sobresaliente prestigio, esta concepción fue paulatinamente degenerando hasta que las hechiceras comenzaron a vincularse al ámbito de la demonización, en especial tras la llegada del cristianismo, situación que condujo a muchas mujeres y a algunos hombres a la tortura y la muerte.<sup>379</sup> A medio camino, se halla la época helenística, donde la maga carece del renombre de periodos anteriores, pero aún no se ve caracterizada por los rasgos negativos que la convertirán en un ser temible y la llevarán, como consecuencia, a su propia destrucción. Montero incide, además, sobre el hecho de que para el hombre se usa la denominación de ‘mago’, mientras que, en referencia a la mujer, se habla, no de su término correspondiente, ‘maga’, sino de ‘hechicera’, ‘bruja’ o ‘vieja’ con un sentido vulgar y asociado siempre a la magia maléfica o amorosa. Así, en el *Id.* II de Teócrito se entremezclan los elementos para recrear un clima de encantamientos: nada se dice de que Simeta sea extranjera –aunque sí lo es Medea, a quien ésta menciona– pero aparece la figura de la vieja bruja (v. 91). Con todo, este tipo de mujer anónima no es especialista de la magia ni es una profesional, sino

---

<sup>379</sup> Vid. SÁNCHEZ (2003: 25).

que actúa como alcahueta o mesonera y aparece descrita en los textos, generalmente, con un aspecto descuidado y desagradable:

Εἴ τινα οἴσθα, Βακχί, γραῦν, οἷαι πολλαὶ Θετταλαὶ λέγονται  
ἐπάδουσαι καὶ ἐρασμίους ποιοῦσαι, εἰ καὶ πάνυ μισομένη γυνή  
τυγχάνοι, οὕτως ὄναιο, παραλαβοῦσα ἦκέ μοι

“Si conoces, Báquide, a alguna vieja como esas que dicen abundan en Tesalia, que con sus conjuros hacen a los amantes atractivos, por muy odiosa que resulte, vete y tráeme una”<sup>380</sup>  
(Lucianus, *DMer.* IV 1-4).

Esta figura, que probablemente existió en realidad, se opone a las magas de ficción de las obras literarias griegas y romanas, como Medea, Circe o Dido, equivalentes a diosas menores.<sup>381</sup> Ahora bien, la relación entre la mujer y la magia maléfica es muy antigua y tiene su origen, con probabilidad, en la concepción peyorativa que las culturas clásicas poseían de la mujer, de lo cual tenemos un claro testimonio en Hesíodo (*Op.* 42-104, 373-5 y *Th.* 571 y ss.) y Semónides (*Yambo* VII), y que se extiende hasta la Comedia Nueva.<sup>382</sup> Para Gil (1982: 58), en cambio, esta asociación se debe a causas bien distintas:

“Para los pueblos primitivos la condición física de la mujer ha sido objeto de asombro, reverencia y temor. Se la ha considerado profundamente distinta al hombre, en posesión de un misterio sagrado y mágico, que es su capacidad de reproducir la vida (sea cual fuere el papel que, según épocas y culturas, se haya reservado al hombre en el proceso de la reproducción), y conceptualmente vinculada con la tierra y los procesos agrícolas. Buena parte de la magia procede de la mujer o está íntimamente ligada a ella; sobre todo la que pueda referirse a los círculos restringidos del clan y de la familia. Con tanto o más motivo, la mujer que ha alcanzado ya una cierta edad y no es apta para la reproducción, pero que ha acumulado el saber y la experiencia, puede pasar a ocupar un papel rector inquietante, que la lleva a tener esa apariencia negativa propia de la bruja de los cuentos”.

En sintonía con lo expuesto, la primera referencia a una vieja en Teócrito se encuentra, naturalmente, en el *Id.* II, cuyo hilo argumental se desarrolla en una atmósfera de hechizos femeniles. Según vemos en el capítulo dedicado a Simeta, cuando el alma de la

---

<sup>380</sup> Trad. de NAVARRO (1992: 306).

<sup>381</sup> Vid. MONTERO (1997: 23).

<sup>382</sup> Cf. GIL (1974: 164).

protagonista se tiñe de desesperación porque Delfis ya no la ama, ésta recurre entonces al mundo de la magia y la superstición protagonizado por las mujeres viejas, pues sus propios hechizos carecen de efectividad:

ποιίας ἔλιπον γραίᾳς δόμον ἄτις ἐπᾶδεν;<sup>383</sup>

“¿A qué vieja dejé de acudir que entendiera de encantamientos?” (v. 91).

En este punto, no compartimos la opinión de Fernández (1998: 96), según la cual tiene cabida en el *Id.* II un asunto de hechicería porque este poema es un mimo, partiendo para esta afirmación de la idea de Diomedes<sup>384</sup> acerca del género mímico: μῖμος ἐστὶ μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ τὰ ἀσυγχώρητα περιέχων (“El mimo es una imitación de la vida que contiene tanto lo permitido como lo que no lo está”). En efecto, es evidente que todas las restantes viejas teocriteas relacionadas también con el mundo de la brujería, a excepción de una γραῦς en el *Id.* XV, aparecen en poemas de temática propiamente bucólica (*Idd.* III, V, VI y VII) y no en mimos. Por tanto, si bien es cierto que la magia tiene cabida en los mimos, no constituye un asunto exclusivo de ellos.

La segunda mención a una vieja, en el *Id.* V, se halla vinculada asimismo al ámbito de la superstición desde el momento en que el cabrero Comatas se dirige al árbitro Morsón en los siguientes términos:

{ΚΟ.} ἤδη τις, Μόρσων, πικραίνεται· ἢ οὐχὶ παρήσθευ;

σκίλλας ἰὼν γραίᾳς ἀπὸ σάματος αὐτίκα τίλλοις.

“Co.- Ya, Morsón, alguien se pica, ¿te das cuenta? Corre y de la tumba de una vieja coge escilas” (vv. 120-121).

En esta ocasión, las palabras del pastor se revisten del lenguaje proverbial que caracteriza a los personajes populares aportando una nota de realismo cotidiano. La escila o cebolla albarrana era una planta purgante de cuyas propiedades médicas derivan también ciertas cualidades apotropaicas atestiguadas por autores como Teofrasto (*HP.* VII 13, 4), Dioscórides (II 171, 4) y Plinio (*Nat.* XX 101). El *Id.* VII 107 alude a una costumbre arcadia de acuerdo con la cual se azotaba con escilas al dios Pan cuando había mala suerte en la caza. Así, al menos, lo afirma un escolio al pasaje. De esta guisa, en nuestro poema,

<sup>383</sup> Propertio (II 4, 15) imita, probablemente, este pasaje.

<sup>384</sup> Cf. KEIL (1857: 490).

la mención de su recogida en la tumba de una vieja no parece arbitraria: según Gow (1992b<sup>7</sup>: 114), las sepulturas constituían el lugar habitual de las prácticas mágicas y las hierbas allí recolectadas debían de poseer un poder adicional.<sup>385</sup> Comatas recurre, pues, a elementos de las creencias populares para protegerse de la envidia de Lacón, para lo cual necesita de un poderoso talismán.<sup>386</sup> Con todo, al mismo tiempo, percibimos en este pasaje una crítica intrínseca al mundo de la superstición, pues inevitablemente imaginamos a Comatas pronunciando estas palabras en un tono que, sin duda, pone en ridículo a su oponente.

La tercera vieja se halla en el *Id.* VI 40, siguiendo el orden de aparición en los *Idilios*. Es una bruja con identidad propia, aunque no parece tener un nombre parlante relacionado con ninguna realidad concreta, al modo de otros personajes que sí son caracterizados de esta forma. En efecto, Kotyto (Κοτυτώ) era el nombre de una diosa tracia cuyo culto se había extendido por el mundo griego, especialmente en Corinto y Tirinto, y Basso de Esmirna (*A.P.* XI 72) tiene una πολύμυθος γραία llamada Κυτώταρις o Κοτυταρίς, probablemente por imitación de Teócrito. Pero lo cierto es que éste no debía de ser un nombre históricamente infrecuente.<sup>387</sup> En cualquier caso, Polifemo, ante la belleza de su propio rostro reflejado en el agua (curiosamente también del agua procede su pretendiente) reconoce haber recurrido a actos propios de la superstición, pues el escupir<sup>388</sup> poseía, según creencias del mundo antiguo, la capacidad de alejar el mal o el embrujamiento:<sup>389</sup>

ὥς μὴ βασκανθῶ δέ, τρὶς εἰς ἑμὸν ἔπτυσσα κόλπον·  
ταῦτα γὰρ ἂ γραία με Κοτυταρίς ἐξεδίδαξε  
[ἂ πρᾶν ἀμάντεσσι παρ' Ἴπποκίωνι ποταύλει]<sup>390</sup>.

“Para no quedar fascinado, por tres veces escupí en mi seno, pues eso me enseñó la vieja Cotítaris [la que el otro día tocaba la flauta para los segadores en casa de Hipoción]” (vv. 39-41).

<sup>385</sup> Vid. Hor., *Ep.* V 17; *Serm.* I 8, 22.

<sup>386</sup> Vid. GARCÍA-MOLINOS (1986: 92, n. 17)

<sup>387</sup> Vid. WENDEL (1899: 31-2), HUNTER (1999: 259) y *Der Kleine Pauly* (s.v. Kotyto).

<sup>388</sup> Hallamos este acto relacionado también con una vieja en el *Id.* VII 126.

<sup>389</sup> Vid. Thphr., *Char.* XVI 14.

<sup>390</sup> El verso entre corchetes, que falta en K –el mejor manuscrito– es una interpolación incluida por los copistas y tomada del *Id.* X 16.

Ahora bien, es significativo que, mientras un personaje masculino como Polifemo muestra haber aprendido los gestos apotropaicos de una mujer, un personaje femenino como Simeta afirma en el *Id.* II 162 haber asimilado las propiedades de las drogas de un asirio –personaje masculino–. Según apuntan García-Molinos (1986: 75, n. 33), el término “asirio” está empleado aquí en sentido amplio, dado que en época de Teócrito Asiria ya no existía como tal. La denominación debe de referirse, por tanto, a los caldeos, famosos por sus conocimientos en prácticas mágicas. En cualquier caso –observa Potter (2003: 426)– existía la percepción de que la búsqueda de caminos para invocar al poder de la divinidad procedía de Oriente y se atribuía especialmente a los persas y egipcios un particular conocimiento de lo divino. Por tanto, si Simeta, personaje un tanto ridículo, trata de recrear una atmósfera de solemnidad a través de la mención del insigne y noble origen de sus ritos, Polifemo, con sus aires de aplomo y dignidad, se encuentra realizando un acto otro tanto risible y propio de la superstición mujeril. Y así, la mujer ridícula se solemniza gracias al hombre y el hombre solemne se ridiculiza gracias a la mujer. Se trata de un cruce contrastivo de los géneros, muy propio del gusto teocriteo, en el que, conforme a lo esperable, el hombre siempre goza de mejor consideración.

Hallamos la cuarta alusión a una γραία en el *Id.* VII donde aparece relacionada con el mismo gesto apotropaico que acabamos de ver en el *Id.* VI 39. Ofrece Simíquidas, a su turno, un canto en responsión al del cabrero Lícidas, que se cierra con una exclamación desiderativa:

ἄμμιν δ' ἄσυχία τε μέλοι, γραία τε παρείη  
ἅτις ἐπιφθύζοισα τὰ μὴ καλὰ νόσφιν ἐρύκοι.

“Lo nuestro sea el ocio, tengamos a una vieja que, escupiendo, aparte de nosotros lo no grato” (vv. 126-127).

Kelly (1983: 108-9) ve en esta vieja el complemento de la joven Mirto de los vv. 96-7, de forma que simboliza la ἄσυχία alejada de lo no grato (τὰ μὴ καλὰ) que causa el amor. Por su parte, Gow (1992b<sup>7</sup>: 163) contrapone este pasaje –donde la vieja sí consigue cumplir el deseo de Simíquidas– con el del *Id.* II 91 –donde no sirve de nada recurrir a ella– y no ve en él sino el reflejo de una creencia popular. En efecto, es evidente que si existe este tipo de expresiones referidas a las viejas en el ámbito de la vida cotidiana, debe entenderse, necesariamente, como reflejo fehaciente de una realidad social. Así, Pinilla (1998: 220) recuerda que “la saliva, al igual que la sangre, la orina y otros productos

corporales, es percibida como vehículo entre la persona dotada de un cierto poder y el beneficiario de las cualidades inherentes a aquélla de las que es portadora” y añade que en Oriente esta sustancia fue considerada un elemento con potencia vivificadora.<sup>391</sup> Sin embargo, en nuestro texto, Simíquidas –que ha sido identificado por los escolios con el propio autor–<sup>392</sup> propugna una vida sin fatigas protegida mediante el arte de escupir de una vieja, lo cual, a nuestro entender, no carece de cierta pincelada cómica. De este modo, con ello, Teócrito, estaría introduciendo una crítica sutil al mundo de la superstición.

La quinta y última vieja de los *Idilios* aparece, lo mismo que la primera, en un mimo urbano. Pero no se trata de una mera alusión, como en los restantes casos, sino de un personaje que adquiere voz propia e incluso dialoga con las siracusanas. También aquí, siguiendo la tónica anterior, se relaciona con poderes sobrenaturales, en especial con la adivinación:

{ΓΟ.} ἐξ αὐλᾶς, ὦ μᾶτερ;  
 {ΓΡΑΥΣ} ἐγών, τέκνα.  
 {ΓΟ.} εἴτα παρενθεῖν  
 εὐμαρές;  
 {ΓΡ.} ἐς Τροίαν πειρώμενοι ἦνθον Ἀχαιοί,  
 κάλλισται παίδων· πείρα θην πάντα τελεῖται.  
 {ΓΟ.} χρησμῶς ἃ πρεσβῦτις ἀπώχετο θεσπίξασα.  
 {ΠΡ.} πάντα γυναῖκες ἴσαντι, καὶ ὥς Ζεὺς ἀγάγεθ' Ἥραν.<sup>393</sup>  
 “Gor.- (A una vieja.) ¿Del palacio, abuela?  
 Vieja.- Sí, hijas mías.  
 Gor.- ¿Es fácil entonces llegar hasta allí?  
 Vieja.- Con tesón entraron en Troya los aqueos, hermosas niñas; con tesón se consigue todo.  
 Gor.- ¡Menudo oráculo nos ha dicho la anciana! Y se va tan campante.  
 Prax.- Las mujeres lo saben todo, incluso cómo Zeus se llevó a Hera” (*Id.* XV 60-64).

A raíz de este encuentro, Gorgo deduce que si una mujer mayor ha conseguido llegar hasta el palacio es porque no debe de ser tan difícil hacerse un hueco entre la multitud. No obstante, la vieja insiste, más que en la facilidad del asunto, en la tenacidad con que hay

<sup>391</sup> Cf. VÁZQUEZ HOYOS-MUÑOZ MARTÍN (s.v. saliva).

<sup>392</sup> Cf. SERRAO (1995: 147).

<sup>393</sup> El *Papiro de Antínoe* adscribe el v. 63 a un hombre desconocido y el *Códice Parisinus Graecus* 2831 el v. 64 a Gorgo. Según GOW (1992b<sup>7</sup>: 283), estas interpretaciones no son necesariamente erróneas, pero tampoco suponen una notable mejora.

que llevar a cabo toda acción, tenacidad que, sin duda, ella misma posee, pues ha alcanzado su propósito. Por tanto, ante la sencilla, directa y concreta pregunta de Gorgo, la vieja responde con la ambigüedad propia de los vaticinios, de modo que el comentario burlón en la respuesta de Gorgo sirve, probablemente, para poner en descrédito el arte oracular. De hecho, la anciana hace referencia a acontecimientos tan antiguos –la guerra de Troya– que sólo una vieja podría tener aún presentes y, así, subyace la idea de que el arte oracular está tan desfasado como los héroes que conquistaron la ciudad de Ilión. Finalmente, el episodio se cierra con un práctico comentario de carácter general formulado por Praxínoa y referente a la sabiduría femenina.

Es interesante observar cómo, en su primer acercamiento, Gorgo llama a la mujer ὦ μᾶτερ, término cargado de cierta connotación afectiva y que puede designar, efectivamente, a cualquier mujer mayor, según recoge Hesiquio (s.v. μήτηρ): [ἡ] πρεσβυτάτη πάσα. En justa correspondencia, ella se dirige a las dos siracusanas con la denominación de τέκνα y esto delata el hermanamiento inicial de las mujeres ante una situación de peligro común. En cambio, cuando la respuesta de la anciana no se adecua a las expectativas de Gorgo, ésta cambia al instante de registro y se refiere a ella –hablándole a Praxínoa y no a la vieja directamente– como ἡ πρεσβύτις. En autores del s. V a. C.,<sup>394</sup> este sustantivo femenino posee el sentido de ‘mujer débil a causa de la edad’ o, sencillamente, ‘anciana’. Pero a partir del s. IV a. C., comenzamos a verlo con el matiz de ‘vieja portadora de chismes’ como en Lisias (I 15) donde el personaje designado con este nombre es –acercándose al papel que las ancianas tienen en Teócrito– una vieja que le cuenta a Eufileto las infidelidades de su esposa. Por otra parte, en la entrada que introduce el parlamento de cada personaje, esta mujer es denominada como γραῦς, término que, a diferencia del anterior, sí se encuentra ya en Homero (*Il.* III 386; *Od.* I 191; XIX 346; etc.) y transmite la idea de ‘mujer mayor’. En los siglos V y IV a. C. todavía se emplea con bastante frecuencia en el género cómico, sobre todo en Aristófanes (*Nu.* 555 y 1184; *Lys.* 506 y 797; *Th.* 345, 505, 512, etc.) y Menandro (*frs.* 1, 121; 7, 31, 99, etc.). No obstante, en el género bucólico no aparece ni una sola vez –a no ser en este personaje que nos ocupa del *Id.* XV– ni tampoco en Apolonio ni en Calímaco.

Es significativo, además, el hecho de que no haya ninguna vieja en los restantes autores de la llamada poesía bucólica, pero sí hay “ancianas” (γεραιή), por ejemplo, en Apolonio:

<sup>394</sup> Cf. A., *Eu.* 731 y 1027; E., *Hec.* 842 y Pl., *Hp. Ma.* 286a.



τῷ δὲ ξύμβλητο γεραιή  
 Ἰφιάς Ἀρτέμιδος πολιόχου ἀρήτειρα,  
 καί μιν δεξιτερῆς χειρὸς κύσεν· οὐδέ τι φάσθαι  
 ἔμπης ἱεμένη δύνατο προθέοντος ὁμίλου,  
 ἀλλ' ἢ μὲν λίπετ' αὖθι παρακλιδόν, οἷα γεραιή  
 ὀπλοτέρων, ὁ δὲ πολλὸν ἀποπλαγχθεὶς ἐλιάσθη

“A su encuentro vino la anciana Ifíade, sacerdotisa de Ártemis protectora de la ciudad, y le besó la mano derecha. Mas no pudo hablarle, a pesar de su deseo, por el avance presuroso de la muchedumbre, sino que ella se quedó allí a un lado, como una anciana apartada de los más jóvenes, y él muy alejado se perdió en la distancia” (A.R., I 311-316).

Esta γεραιά de las *Argonáuticas* se encuentra, además, marginada probablemente no sólo por su vejez, como pretende Apolonio, pues su condición de sacerdotisa debería otorgarle algún privilegio y muestras de respeto. Esta anciana se parece más a la homérica mujer entrada en años como Hécuba, de forma que su presencia debe reflejar aquella antigua situación de que gozaba en la épica. De hecho, en Homero (*Il.* VI 287 y 296, por ejemplo), esta palabra aplicada a las mujeres contiene toda la solemnidad y es empleada con más frecuencia que γραία. Por otra parte, se ve con claridad la diferencia entre el término γραία (‘vieja’), cargado de cierto sentido peyorativo, y el adjetivo γεραιά o γεραιή (‘anciana’), con un sentido más neutro y benévolo, utilizado en principio para personas de respetable edad desde Homero. No obstante, esta distinción debió de tener sus orígenes en época tardía, dado que hallamos en Esquilo la forma γραία todavía con un sentido neutro aplicado a las Euménides: νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιπάσω (“Has pisoteado –tú, un muchacho– a viejas deidades”, *Eu.* 150).<sup>395</sup> Pero, en época helenística, las venerables ancianas han de distinguirse ya con otros nombres. Por ello, en la poesía de Teócrito, la única mujer mayor que no se relaciona con la magia, sino con el antiguo y honorable arte de la adivinación, es también la única que no es designada con el sustantivo γραία, pese a que, en esencia, no goza de mayor consideración que las demás. En definitiva, podemos afirmar que esta figura viene a constituir un personaje anacrónico en el espacio literario que su autor le dedica.

<sup>395</sup> Trad. de PEREA MORALES (1986: 503).

Para concluir, debemos hacer referencia en este capítulo a la adivina Agreo que aparece en el *Id.* III. Ciertamente, no conocemos su edad, pero, teniendo en cuenta que la única mujer a quien se atribuye una suerte de poder oracular es una vieja –en el *Id.* XV 61-2–, no parece del todo improbable que también la que ahora nos ocupa sea anciana. En este sentido, Hunter (1999: 120) propone la enmienda de Heinsius, según la cual en lugar de Agreo el texto diría ἡ γραία. Además, lo mismo que en el *Id.* XV, la intervención de esta mantis no aporta nada que no muestre la experiencia cotidiana, pues es evidente que, para lo que dice, no son precisas unas cualidades proféticas extraordinarias. Por lo demás, la forma ἡ Αἰγροῖω –mejor que ἡ Γροῖω,<sup>396</sup> si bien esta última forma podría sugerir γραῦς–, desconocida como nombre propio, posee una clara relación etimológica con ἄγρός y apunta a una persona de ámbito rural, más perteneciente al mundo agrario que intérprete de la voluntad divina. Pero el transmitido ἡ Αἰγροῖω (‘señora de los campos’) hace el v. 31 de difícil comprensión. No obstante, el hecho de que la κοσκινόμαντις vaya cogiendo hierba puede deberse bien a su condición de campesina que labora, bien a su función de maga que recoge los ingredientes necesarios para sus pócimas. Sea como fuere, subyace aquí una obvia ironía que se manifiesta en el desinterés de Amarilis. Sin duda Teócrito, poco creyente en este tipo de poderes, pretende desacreditar sutilmente las artes adivinatorias al mostrarnos la ingenua credulidad del enamorado cabrero ante las evidentes conclusiones de su acompañante:

εἶπε καὶ ἡ Αἰγροῖω τὰλαθέα κοσκινόμαντις,  
 ἃ πρᾶν ποιολογεῖσα παραιβάτις, οὐνεκ’ ἐγὼ μὲν  
 τὴν ὅλος ἔγκειμαι, τὸ δέ μεν λόγον οὐδένα ποιῇ.

“También tenía razón Agreo, la adivina del cedazo, que el otro día iba junto a mí cogiendo hierba, al decirme que yo me había volcado por entero en ti, pero que tú no me haces ningún caso” (vv. 31-33).

Pero es que quienes se ven aquejados de mal de amores tienden a recurrir a estas artes –como también Simeta–, al no hallar otra solución alternativa a sus males. De hecho, unos versos antes, el cabrero ya ha probado con un método del tipo del nuestro “deshojar las margaritas” (v. 29) y ha dejado constancia de su carácter supersticioso al exclamar: ἄλλεται ὀφθαλμός μεν ὁ δεξιός· ἄρα γ’ ἰδησῶ αὐτάν; (“Me palpita el ojo derecho. ¿Voy a verla?”, v. 37). Es significativa la relación amor-ojos latente también en

<sup>396</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 71).

otras expresiones del mismo poema. Así, por ejemplo, la oración dubitativa καί κέ μ' ἴσως ποτίδοι (“quizás me dirija la mirada”, v. 39) denota la esperanza de que si Amarilis lo mira a los ojos se enamorará de él y ésta es sin duda la razón por la que trata constantemente de persuadirla para que se fije en él.

En cuanto al método de adivinación empleado por Agreo, García-Molinos (1986: 77, n. 3) aclaran que el cedazo era un sistema de tradición popular que los autores antiguos mencionan ocasionalmente, aunque sin describirlo. Como hipótesis, sugieren que la predicción tal vez se basaba en la disposición que adoptaban al caer los objetos cribados como aún se hace en zonas rurales de la Grecia moderna.<sup>397</sup> En efecto, el término κοσκινόμαντις podría indicar que la mujer practica un método de adivinación consistente en cernir judías y “leer” su significado, lo cual constituiría una característica familiar del antiguo campo, de forma que estas legumbres tendrían probablemente alguna función en la adivinación mediante el cedazo.<sup>398</sup> En todo caso, sus practicantes eran vistos con cierto desprecio, si hemos de dar crédito a los testimonios de Luciano (*Alex.* IX) y Artemidoro (II 69). Por su parte, Filóstrato (*Vit. Ap.* VI 11), al hablar de las mujeres que empleaban el κόσκινον, deja claro que éstas eran γρᾶες:

γρᾶες ἀνημμέναι κόσκινα φοιτῶσιν ἐπὶ ποιμένας, ὅτε δὲ καὶ  
βουκόλους, ἰώμεναι τὰ νοσοῦντα τῶν θρεμμάτων μαντικῇ, ὥς φασιν,  
ἀξιοῦσι δὲ σοφαὶ ὀνομάζεσθαι καὶ σοφώτεραι ἢ οἱ ἀτεχνῶς μάντις

“...hay viejas que provistas de un cedazo, frecuentan a los pastores y a veces a los vaqueros, con la pretensión de que sanan a los animales enfermos con la adivinación, según dicen, y se creen dignas de ser llamadas ‘sabias’, y más sabias que los auténticamente adivinos.”

Hemos de precisar aquí, como hace Gow (1992b<sup>7</sup>: 70), que el sustantivo παραιβάτις ha sido interpretado, en ocasiones, como un nombre propio, equivalente del masculino Παραιβάτης, de modo que, o bien habría dos mujeres en este pasaje, o bien sería necesario alterar Ἄγροιώ para convertirlo en Ἄγρᾶία, según hemos visto antes, —que ocuparía, además, idéntica posición en el verso que la misma expresión en el *Id.* VI 40— con lo cual también en este supuesto estaríamos ante una mujer mayor. En realidad, sólo podría interpretarse como una joven si entendiéramos que ella deseaba al pastor, pero éste

<sup>397</sup> Vid. *RE* (s.v. koskinomanteia); ARNOTT (1978a: 27-32); MOLINOS (2000b: 59).

<sup>398</sup> Cf. Nic., *Ther.* 497.

no se daba cuenta de su anhelo por estar prendado de Amarilis, si bien esto parece remotamente probable. Así pues, esta mujer que se dedica a la adivinación y tal vez a la magia, que se mezcla con naturalidad con los varones, pues iba junto al cabrero cogiendo hierba, y que además carece de dotes seductoras –porque inmediatamente después el protagonista habla de la criada de Mermnón, una de sus pretendientes, sin considerar a Agreo como tal– debe de ser una vieja y –por qué no– tal vez ex hetera como las demás.<sup>399</sup>

## 1. Conclusiones

Por tanto, en el *Corpus Theocriteum* hallamos, en total, seis referencias –contando con la del *Id.* III 31– a mujeres viejas y, no por casualidad, guardan todas ellas una relación directa con el mundo de la magia, la superstición o el enigma, de forma semejante a las viejas en el arte helenístico, que muestran los aspectos deformes y tabúes de la sociedad. Es significativo, además, que el término con que son designadas sea predominantemente el sustantivo femenino γράια, junto a πρεσβυτις y γράυς, y no el adjetivo γεραιά, de connotaciones más solemnes.<sup>400</sup> La forma γράυς, por su parte, aparece una sola vez para indicar la intervención de una vieja en la conversación de Gorgo y Praxínoa camino del palacio real, al igual que πρεσβυτις, de modo que ambas denominaciones se refieren al mismo personaje. Así pues, el término γράυς, probablemente ya en desuso, es empleado para la vieja del *Id.* XV y recrea un mundo que ya no existe. De otro lado, sólo una de estas mujeres, Cotítaris, en el *Id.* VI 40, posee nombre propio y tal vez debamos considerar también a Agreo del *Id.* III 31, aunque no sin reservas. Por consiguiente, si Agreo es una vieja, resulta que tan sólo dos de estos personajes poseen nombre propio –Cotítaris y Agreo–, dos se relacionan con la adivinación –la γράυς y Agreo– y también dos se vinculan al gesto apotropaico de escupir –la γράια de los *Idd.* VI 40 y VII 126–.

Así pues, todas las adivinas y magas relacionadas con la superstición en la obra teocritea son viejas, a excepción de Simeta que, si bien en ningún lugar se explicita que sea joven, creemos que precisamente por su juventud necesita de la asistencia de una vieja. Ésta es conocedora de los ritos mágicos, antecedente de la Celestina, híbrido entre bruja y

<sup>399</sup> Sobre la dudosa reputación de las viejas que llevan a cabo ritos sanadores o de carácter amoroso cf. BREMMER (1987: 191-215) y GRAF (1997: 84).

<sup>400</sup> Cf. BAILLY (s.v. γεραιός).

alcahueta. Conforman un colectivo en el que se entremezclan varios elementos: mujer, vejez, soledad y magia. Vemos, pues, cómo la mujer de la antigüedad, sola, encuentra en la magia su única fuente de poder. Por añadidura, si pensamos en la vida real de esta categoría social formada por viejas artistas y heteras retiradas, tal vez debamos imaginarlas sin otro recurso económico a no ser el de los ingresos por sus servicios de brujería. Así, a excepción de la vieja del *Id.* II 91, todas las demás tienen la función de alejar el mal o la envidia, luego pertenecen al ámbito de lo que ha dado en denominarse magia blanca. La última, la del *Id.* XV habla como una sibila, mujer que, por su estatus, gozaba en el mundo antiguo de una importante consideración. Y la única que podría pertenecer al ámbito de la magia negra, ya que pretende atraer un amor, es joven y practica una brujería que no surte ningún efecto. Con todo, el tratamiento de todas ellas parece sugerir una cierta simpatía por parte del autor hacia las mujeres de avanzada edad.

## IX. ΓΥΝΑΙΚΕΣ

En este apartado nos vemos en la necesidad de aludir, siquiera brevemente, a personajes femeninos tratados también en otros capítulos, pero que, en algún momento, son mencionados con el término γυνή. Nuestra intención, con ello, es la de destacar la diferencia entre las distintas denominaciones de las mujeres, si la hay, y por ello dedicamos también otras secciones a las παῖδες, las κόραι y las παρθένοι. Con todo, no repetimos – salvo en lo estrictamente imprescindible – pasajes ya reproducidos en otros lugares, a fin de no reiterar contenidos de modo innecesario. Así pues, comenzamos el análisis siguiendo el orden de aparición de estas γυναικες en los poemas, excepto en aquellos casos en los que la coincidencia temática con otros pasajes recomienda otro proceder.

En primer lugar, en la ἔκφρασις o descripción que hace el cabrero del *Id.* I a lo largo de los vv. 27-60 de un vaso hondo “recién tallado, que olía<sup>401</sup> aún a la cuchilla que lo trabajó”, adquiere protagonismo una anónima figura femenina pintada en él. Como bien ha visto Arnott (1996: 57), las representaciones de este vaso están cuidadosamente seleccionadas y muestran tres edades de la vida expuestas a modo de una priamel. En ella emerge la superioridad de la vida del poeta como existencia concentrada bajo un πόνος que es al mismo tiempo deleite:<sup>402</sup> la juventud con su ociosidad, la edad adulta con sus penas y frivolidades de amor y la vejez junto a la necesidad de trabajar duro. Entre ellas, además, se establece un paralelismo, de forma que la primera imagen representa a una mujer y a dos jóvenes, mientras que la tercera a un chico y dos zorros (que en griego se nombran como femeninos). Ahora bien, tanto la mujer como el chico muestran una actitud frívola sin prestar atención a su entorno, mientras que los hombres y los zorros se esfuerzan en vano, los unos por conquistar a la chica, los otros por conseguir alimento. Pero esto no es todo: si la primera imagen describe a dos hombres desesperadamente enamorados de la mujer, en la sección final del poema, Tirsis canta sobre Dafnis que,

---

<sup>401</sup> Nótese la exaltación de los elementos vinculados a la percepción sensorial, cuya esmerada descripción invita al lector a “sentir” con gran realismo el objeto en cuestión.

<sup>402</sup> Vid. CAIRNS (1984: 103-5).

según la interpretación de Arnott,<sup>403</sup> tiene a dos chicas enamoradas de él. Por tanto, vemos una simetría con variación de sexos. Es más, los personajes del vaso (la mujer, los jóvenes, los pescadores, etc.) son anónimos, lo mismo que el cabrero narrador, pero la historia cantada por el pastor Tirsis está protagonizada por personajes identificados con nombre propio. Por añadidura, si el *Id.* II fue emplazado originariamente después del *Id.* I –aunque esto sólo ocurre en la rama Vaticana–, resultaría intencionada la disposición de situaciones contrarias: el *Id.* I presenta a un desgraciado chico rural, mientras que el *Id.* II a una desgraciada chica urbana. En este sentido, el que los dos poemas posean estribillo resulta revelador.

Así pues, sólo aparece una vez el sustantivo γυνά en este idilio referido al personaje femenino que protagoniza la escena:

ἐντοσθεν δὲ γυνά, τι θεῶν δαίδαλμα, τέτυκται,  
 ἄσκητὰ πέπλω τε καὶ ἄμπυκι· παρ δὲ οἱ ἄνδρες  
 καλὸν ἐθειράζοντες ἀμοιβαδὶς ἄλλοθεν ἄλλος  
 νεικείουσ' ἐπέεσσι· τὰ δ' οὐ φρενὸς ἄπτεται αὐτῶς·  
 ἀλλ' ὅκα μὲν τῆνον ποτιδέρκεται ἄνδρα γέλαισα,  
 ἄλλοκα δ' αὖ ποτὶ τὸν ῥιπτεῖ νόον· οἱ δ' ὑπ' ἔρωτος  
 δηθὰ κυλοιδιόωντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

“Dentro una mujer, primor de dioses, está representada, ataviada con peplo y diadema. A su lado, de una y otra parte, dos galanes de hermosa cabellera disputan alternando la palabra. Ella no se interesa, y ora riendo vuelve a uno el semblante, ora se fija en el otro; mientras ellos, ojerosos de amor desde hace tiempo, toman esfuerzo vano” (vv. 32-38).<sup>404</sup>

No resulta extraño en nuestro poeta que la presencia mujeril se relacione con el tema del amor no correspondido: esta vez se trata de una bellísima joven quien, no sin cierta frivolidad, coquetea con dos pretendientes enfrentados. El gusto por el contraste cobra relieve también aquí, como en tantos otros pasajes teocriteos,<sup>405</sup> donde los galanes de

<sup>403</sup> En efecto, ARNOTT (1996: 62), basándose en las versiones de Eliano (*V.H* X 18) y Partenio (XXIX), piensa que hay dos mujeres enamoradas de Dafnis: una ninfa a quien prometió fidelidad y una princesa que lo sedujo estando él bajo los efectos del alcohol. Para más detalles remitimos al capítulo de las ninfas.

<sup>404</sup> El contenido de esta *ekphrasis* reelabora la temática guerrera homérica y la transforma en paradigma amoroso. *Vid.* DANIEL-MULLER (2006: 59).

<sup>405</sup> Así, se opone la inquietud a la serenidad de la vida campestre en esta ἔκφρασις del *Id.* I; en el *Id.* VII 122-7 Simíquidas invita a Arato a dejar definitivamente su pasión desesperada y optar por la tranquilidad –a lo cual sigue la descripción del *locus amoenus* por parte del propio Simíquidas– y también en el *Id.* X 24-37 se opone la pasión a la pacífica vida agreste. Con todo, hay quien ve en los poemas bucólicos la renuncia del

hermosa cabellera están, ¡ay!, ojerosos de amor.<sup>406</sup> El contraste lo hallamos no sólo entre la beldad de la joven y el aspecto demacrado de los pretendientes, sino también entre la belleza del pelo de estos últimos y el estado de sus ojos. Sin embargo, a diferencia del *Id.* II donde Simeta ya no es correspondida porque tiene una –o tal vez un– rival que sí goza de la compañía de Delfis, aquí los jóvenes aún no han disfrutado del amor de la dama y ambos se hallan en igualdad de condiciones para conquistarla.

La mujer es, pues, en este contexto un símbolo de hermosura, “una obra de arte”<sup>407</sup> de los dioses” (τι θεῶν δαίδαλμα), expresión referida tanto al vaso como a la pintura que lo decora–, objeto de disputa, como también la mítica Helena,<sup>408</sup> y su reserva constituye un tema clásico presente asimismo en otras leyendas como la de Atalanta. Según observa Hunter (1998: 80), el término δαίδαλμα pertenece al lenguaje de la ἔκφρασις, a juzgar por el empleo que de él hacen autores como Homero (*Il.* XVIII 482), Apolonio (I 729) o Mosco (*Eur.* 43). No obstante, aquí esta figura parece guardar ciertas similitudes con Pandora,<sup>409</sup> símbolo del poder de la mujer “de irresistible sensualidad y halagos cautivadores”, al decir de Hesíodo (*Op.* 66). De este modo, Teócrito transmite a través de su personaje un aspecto interesante del carácter femenino: ese coqueteo natural que alterna con muestras de indiferencia –actitud no exenta de crueldad si observamos el participio γέλαισα<sup>410</sup> del v. 36 que recuerda al tal vez malévolο γελάοισα<sup>411</sup> de Afrodita en el v. 95–, típico juego palaciego y característico de la literatura helenística.<sup>412</sup>

En cuanto al atuendo de esta mujer, observamos que viste peplo y diadema (ἄσκητὰ πέπλω τε καὶ ἄμπυκι) y, aunque la descripción sugiere una pintura clásica, en realidad, estas prendas no son exclusivas de ninguna época concreta. De hecho, el peplo era de uso habitual tanto en hombres como en mujeres de distintos periodos y lugares. Así, si en Homero (*Il.* V 734) el πέπλος era una prenda femenina –como también el ἄμπυξ (*Il.*

---

poeta a la poesía bucólica por su incapacidad para expresar los problemas contemporáneos. *Vid.* HATZIKOSTA (2001: 105-10).

<sup>406</sup> Recordemos, como hemos hecho también antes, la relación directa que los griegos establecían entre el amor y la mirada, pues por los ojos entraban todas las pasiones amorosas.

<sup>407</sup> *Vid.* ARNOTT (1978b: 129-34).

<sup>408</sup> *Cf. Id.* XVIII 16-17 donde se alude a que también Menelao hubo de rivalizar con otros pretendientes para conseguir a Helena.

<sup>409</sup> *Vid.* RUIZ DE ELVIRA (1971: 79-108).

<sup>410</sup> Esta forma, si es que está bien restaurada, sería el participio atemático de un verbo temático, fenómeno común en el eólico de Lesbos, aunque también ocurre en Cirene y Cos. *Vid.* HUNTER (1998: 80).

<sup>411</sup> Nótese la variedad de formas en el corpus pertenecientes incluso a un mismo dialecto. Los participios femeninos en –οῖσα, que ocurren en Cirene, son también comunes a toda la lírica coral dórica. *Vid.* ABBENES (1996: 16).

<sup>412</sup> Con todo, también se ha sugerido que tal vez debiera entenderse aquí “una voluntad femenina de alejarse de la galantería masculina, que podría acabar adocenándola en las funciones típicamente femeninas de esposa y madre”. *Vid.* GONZÁLEZ GALÁN (2003: 73).



XXII 469)– por oposición al χιτῶν masculino, en Teócrito aparece indistintamente como prenda masculina (*Idd.* XXVIII 10 y VII 17), como vestido femenino (*Idd.* XIV 35 y XXVI 17) o incluso, en plural, como término genérico para la ropa (*Id.* XXVII 54). Por otra parte, el ἄμυξ debía de ser cualquier objeto utilizado a modo de diadema, con independencia de su material constitutivo. Ahora bien, el adjetivo ἄσκητά se aplica, por lo general, a aquello que está trabajado con arte y de ahí que Teócrito pueda emplearlo, referido a una mujer, en el sentido de ‘adornada’ o ‘ataviada’<sup>413</sup> que ya se percibe en Esquilo (*Pers.* 182).

Distintamente al *Id.* I, en el *Id.* II, las γυναῖκες que aparecen no son personajes concretos, sino alusiones de carácter general. La primera de ellas se refiere a una etapa de la vida de la mujer estrechamente relacionada con su estatus y atañe al ámbito del matrimonio.<sup>414</sup> Se trata del momento en que Simeta se lamenta de que Delfis haya hecho de ella una mujer deshonrada en vez de esposa (ἀντὶ γυναικὸς, v. 41) y, para ello, emplea el término γυνή por oposición a παρθένος.<sup>415</sup> Hallamos exactamente el mismo contraste en otros dos lugares. Uno, en el *Id.* XII, cuando el poeta ensalza a la doncella frente a la mujer tres veces casada (ὅσσον παρθενικὴ προφέρει τριγάμοιο γυναικός, v. 5). Otro, en la visión que de las mujeres ofrece la pastora del *Id.* XXVII, quien afirma que las esposas tienen miedo a sus maridos (γυναῖκας ἐοὺς τρομέειν παρακοίτας, v. 27), ante lo cual Dafnis discrepa respondiendo que más bien ellas hacen con ellos lo que quieren (μᾶλλον ἀεὶ κρατέουσι. τίνα τρομέουσι γυναῖκες; v. 28). En estos contextos, pues, γυνή equivale a ‘esposa’, de modo semejante a los vv. 65 y 66 del mismo *Id.* XXVII donde el término marca una transición en la vida de la mujer que pasa de παρθένος (‘doncella’) a γυνή (‘mujer casada’) y, consecuentemente, γυνή μήτηρ τεκέων τροφός, οὐκέτι κόρα, pasaje que ya comentamos suficientemente en los capítulos correspondientes a las παρθένοι y las κόραι. Pero, volviendo al *Id.* II, vemos a la protagonista utilizar, unos versos después, el mismo término genérico, esta vez con la mera intención de marcar el sexo de la posible amante de Delfis por oposición a

<sup>413</sup> Cf. BAILLY (s.v. ἄσκητός).

<sup>414</sup> El término γυνή en época helenística se halla también con el valor de mujer casada en los documentos del *Corpus Papyrorum Raineri* XIII (s. III a. C.), de forma que las esposas aparecen generalmente sólo con su nombre propio seguido de γυνή e incluso algunas son anónimas y llamadas sólo γυνή. Al quedarse viudas perdían su posición y a veces también su nombre propio, quedándose con la denominación de μήτηρ. En cuanto a la estructura familiar, si bien la egipcia y la griega eran distintas, parece que el modelo heleno fue impuesto por las autoridades griegas y reflejado sólo en los documentos oficiales (y probablemente también en la literatura). *Vid.* POMEROY (1997b: 214).

<sup>415</sup> Una oposición semejante se encuentra en X., *An.* III 2, 25.

ἀνὴρ: εἶτε γυνὰ τήνῳ παρακέκλιται εἶτε καὶ ἀνὴρ (“Ora si con él duerme mujer, ora si duerme hombre, v. 44). En la misma línea, se inserta la referencia del v. 150 donde la madre de la flautista Filista y de Melixo informa a Simeta del nuevo amor de Delfis, pero no sabe a ciencia cierta si se trata de un hombre o de una mujer. Así lo refiere Simeta: κεῖτε νιν αὔτε γυναικὸς ἔχει πόθος εἶτε καὶ ἀνδρός, / οὐκ ἔφατ’ ἀτρεκὲς ἴδμεν (“Si su pasión era una mujer o si era un hombre, dijo que no lo sabía seguro”, vv. 150-151). Con el término γυνή el poeta trata, en definitiva, de referirse a la mujer en un sentido general para diferenciarla del hombre. De modo semejante, la postrera mención del *Id.* II a una γυνή en el v. 132 presenta al elemento femenino como objeto de deseo erótico: τύ με ... ἐκ πυρὸς εἴλεν, / ὦ γύναι, ἔσκαλέσσασα τεδὸν ποτὶ τοῦτο μέλαθρον (“tú eres quien me ha salvado del fuego, señora, al haberme citado en tu casa”). En efecto, ha sido Simeta, gracias a sus atributos femeninos –según informa el vocativo–, quien ha aliviado el ardor pasional de su pretendiente. A propósito de este verso Andrews (1996: 44-5) observa cómo la palabra γύναι marca un cambio de tono en la actitud de Delfis respecto a la primera parte de su parlamento donde, al sentarse con familiaridad en la cama de Simeta, la llama por su nombre. Este término se emplea en la épica homérica como forma respetuosa para referirse a la esposa –con él se dirige Héctor a Andrómaca en *Il.* VI 441–, pero también puede emplearse en una relación no marital –Antenor y Helena en *Il.* III 204; Odiseo y Nausícaa en *Od.* VI 168–. Por tanto, el empleo del vocativo en este contexto hace referencia al uso épico y contribuye a dar un tono elevado al pasaje.

A caballo entre los dos ejemplos anteriores se halla el vocativo φίλα γύναι que el enamorado cabrero del *Id.* III le dirige, en el v. 50, a su amada Amarilis. La apelación se encuentra inserta en una enumeración de pastores que consiguieron el amor de diosas como Selene y Deméter. Con ellos se compara de modo implícito el pastor y, por tanto, la forma del apelativo adquiere una cierta connotación de erotismo, pues el protagonista se alza como pretendiente de la dama. Sin embargo, la γυνή puede ser, a su vez, también una pretendiente, según se deduce del *Id.* XX en el que el vaquero rechazado por Eunica trata de consolarse pensando en las muchas candidatas que tiene: καὶ πᾶσαι καλὸν με κατ’ ὄρεα φαντὶ γυναιῖκες, / καὶ πᾶσαί με φιλεῖντι (“En el monte todas las mujeres dicen que soy guapo, y todas me dan besos, vv. 30-1).

En el *Id.* IV, unas mujeres se ponen a emitir largos gritos (ταὶ δὲ γυναιῖκες / μακρὸν ἀνάσσαν, vv. 36-7) cuando Egón sujeta a un toro por la pezuña, lo hace bajar del monte y se lo entrega como regalo a Amarilis. Sin embargo, no sabemos si su reacción se

debe a la admiración que les suscita la hazaña del héroe o si, en realidad, sienten celos de Amarilis porque ellas mismas pretenden a Egón. De hecho, la risa final del pastor (χῶ βουκόλος ἐξεγέλασεν, v. 37) nada tiene que ver con la frivolidad de la sonrisa de las mujeres en Teócrito<sup>416</sup> y bien podría deberse a que goza de muchas pretendientes, o bien a la satisfacción que le produce haber llevado a cabo tamaña empresa. En cualquiera de los dos casos, las mujeres cumplen aquí la función de realzar la figura masculina individualizándola frente al colectivo femenino.

Hallamos otra referencia a una γυνή, esta vez vinculada con los celos, en el *Id.* VI. Se trata del momento en que Polifemo le dice a su insistente Galatea, por el mero placer de hacerle daño, que tiene otra mujer (ἄλλαν τινὰ φامي γυναιῖκ' ἔχεν, v. 26). En opinión de Hunter (1999: 254), el cíclope pone en práctica su propio deseo, fruto del desconsuelo, expresado en el *Id.* XI 76 donde se decía que tal vez encontraría otra Galatea. Ahora bien, si los vv. 32-3<sup>417</sup> implican que Polifemo le pide a Galatea que sea su esposa, entonces el término γυνή en el v. 26 significa, o bien algo así como 'novia', o bien se entiende que Polifemo explota la tradición según la cual los cíclopes eran polígamos.<sup>418</sup> Sin embargo, si los vv. 32-3 significan solamente 'duerme conmigo' o 'sé mi esclava', el v. 26 puede referirse a 'esposa' sin implicación de poligamia. Ciertamente, entender el v. 26 como "Digo que tengo otra (en mente para ser mi) mujer" resuelve la dificultad, pero parece una solución algo rebuscada. A nuestro entender, el término γυναιῖκα se encuentra entre el significado de esposa y el de mujer como compañera afectiva, aunque, dada la hiriente intención del cíclope, quizá debería entenderse que contiene ambos sentidos.

En el *Id.* VII, la presencia de unas mujeres sirve para poner de relieve la decrepitud de un tal Filino, nombre habitual en el marco geográfico del poema que es la antigua Cos:<sup>419</sup> καὶ δὴ μὰν ἀπίοιο πεπαίτερος, αἱ δὲ γυναῖκες, / αἰαῖ, φαντί, Φιλῖνε, τό τοι καλὸν ἄνθος ἀπορρεῖ ("Él está ya más maduro que una pera, y las mujeres 'Ay, Filino', le dicen, 'la flor de tu belleza va pasando'", vv. 120-1).<sup>420</sup> Pero, en realidad, Filino no debía de ser tan mayor, a juzgar por las anteriores palabras de Simíquidas, quien lo llama 'tierno' (Φιλῖνος ὁ μαλθακὸς) en el v. 105. Según Cantarella (1991: 124-5),

<sup>416</sup> Como puede observarse en el *Id.* I 36 y 95.

<sup>417</sup> αὐτὰρ ἐγὼ κλαῖω θύρας, ἔστε κ' ὁμόσση / αὐτά μοι στορεσεῖν καλὰ δέμνια τῶσδ' ἐπὶ νάσω ("más yo atrancaré mi puerta hasta que ella jure que con sus propias manos me ha de preparar en esta isla hermoso lecho", *Id.* VI 32-3).

<sup>418</sup> En efecto, mientras que el Polifemo de Homero nunca se casó, los otros cíclopes sí lo hicieron. Cf. Hom., *Od.* IX 115.

<sup>419</sup> Vid. ARNOTT (1996: 59).

<sup>420</sup> El rechazo a Filino parece una reelaboración de Arquíloco (*SLG* 478a). Vid. HUNTER (1996a: 24).

estas mujeres son heteras, no sólo por su lenguaje, impropio de unas damas decentes, sino porque desde su encierro en el gineceo –independientemente de la mayor libertad de que pudiera gozar el sexo femenino en época helenística– no habrían podido averiguar en qué punto de madurez se hallaban “las flores” de Filino. Esto explicaría su presencia en un contexto homoerótico masculino – Filino hace sufrir a Arato–, más propio de la vida social del hombre griego que de su ambiente doméstico. Sin embargo, caben también otras posibilidades de interpretación. Así, Hunter (1999: 189) opina que estas γυναικες son, en realidad, mujeres casadas que expresan pesar ante el desvanecimiento de la belleza masculina y que el hecho de que Filino esté sufriendo por un amor no correspondido, explica el desgaste de su hermosura, como le sucede a Simeta en el *Id.* II 85-90. A nuestro entender, la pretensión del cantor no es otra que la de realzar cómo se le pasa la juventud a este personaje en su obstinada negativa a aceptar el amor que se le brinda. Y lo hace con un cierto toque de comicidad al introducir el detalle de que incluso las mujeres se burlan de él por ser mayor, imagen que resulta grotesca, sobre todo si tenemos en cuenta que generalmente es el hombre quien desprecia a la mujer madura. Por consiguiente, Teócrito muestra aquí, como también en otros lugares, la cara oscura del alma femenina y su crueldad.

En conexión con lo anterior, la idea de que la mujer es un mal necesario subyace en las palabras que emplea Dafnis en el *Id.* VIII 59-60 a fin de justificar su pasión, según las cuales, no sólo los hombres son presa del amor hacia las mujeres, sino que incluso el propio Zeus es γυναικοφίλας, nominativo dórico que expresa su debilidad por ellas. De hecho, éste es el único ejemplo que sugiere la unión de un dios con una mujer en la poesía teocritea, pues el resto de casos que muestran amores entre mortales e inmortales atañe a pastores que mantienen amoríos con diosas como Afrodita en el *Id.* I o Selene y Deméter en el *Id.* III.

Un caso bien distinto es el del *Id.* XV, donde el vocativo γύναι, puesto en boca de Gorgo y referido a Praxínoa, intenta reproducir con el mayor realismo el lenguaje espontáneo de dos amigas. En efecto, se trata del momento en que Praxínoa acaba de descalificar a su marido y Gorgo le advierte de la presencia de su hijo: ὄρη, γύναι, ὥς ποθορῇ τυ (“Fíjate, mujer, cómo te está mirando”, v. 12). Exactamente el mismo valor, forma y sentido posee el vocativo del v. 73 que un hombre anónimo le dirige a Praxínoa: θάρσει, γύναι· ἐν καλῷ εἰμές (“Ánimo, mujer, ya estamos en buen sitio”).

En el mismo poema, hallamos otras tres menciones a mujeres, pero cada una de ellas está empleada en un sentido diferente. La primera se encuentra en una frase de carácter popular pronunciada por Praxínoa que se refiere a la sabiduría del género femenino: πάντα γυναῖκες ἴσαντι (“las mujeres lo saben todo”, v. 64). En esta expresión podemos entender que su conocimiento se debe, bien a facultades adivinatorias, bien a su habitual locuacidad que hace de ellas unos veloces canales transmisores de información. En cualquiera de los dos casos, el término γυναῖκες se refiere aquí al género femenino en conjunto. La segunda mención, en el *Id.* XV 108, presenta el término γυνή entendido como ‘mujer mortal’ frente a la divinidad y aparece cuando la cantante narra la deificación de Berenice llevada a cabo por la diosa Afrodita. Esta divinización se realiza a través de unas gotas de ambrosía que la Cipria derrama en el pecho de mujer (ἐς στήθος γυναικός) de la reina. La expresión sirve, por tanto, para destacar la translación de Berenice del mundo de lo humano al de lo divino. Por último, la tercera mención aparece en una imagen de culinaria cotidianeidad introducida a propósito de la descripción de la escena ritual que representa la unión entre Adonis y Afrodita:

παρ μέν οἱ ὥρια κεῖται, ὅσα δρυὸς ἄκρα φέροντι,

...

εἶδατά θ' ὅσσα γυναῖκες πονέονται

ἄνθεα μίσγοισαι λευκῷ παντοῖα μαλεύρω,

ὅσσα τ' ἀπὸ γλυκερῷ μέλιτος τά τ' ἐν ὑγρῷ ἐλαίῳ.

“A su vera (de Adonis) se hallan todos los frutos que la estación produce;...cuantos manjares elaboran las mujeres en la amasadera, combinando toda suerte de colores con la blanca harina; cuantos componen de dulce miel y de líquido aceite” (vv. 112 y 115-7).

El neutro plural εἶδατα se refiere, sin duda, a tortas y pasteles, pues así lo sugiere su elaboración en la amasadera (ἐπὶ πλαθάνῳ). Los platos con harina, miel y aceite eran muy habituales y las mujeres de la casa, sobre todo las esclavas, eran las que cocinaban al menos durante el s. V a. C., si bien a partir del siglo siguiente surgen cocineros y pasteleros profesionales.<sup>421</sup> Estos alimentos elaborados por mujeres son una ofrenda para Adonis, en una fiesta propiamente femenina, las Adonias, organizada por la reina. Ciertamente, si bien la comida era símbolo de civilización desde Homero y marcaba la diferencia entre hombres

<sup>421</sup> Vid. FLACELIÈRE (1993: 209 y ss.).

y dioses, así como entre griegos y bárbaros,<sup>422</sup> también en Oriente próximo los banquetes reales simbolizaban, desde tiempo inmemorial, la felicidad y prosperidad de un buen gobernante amado por los dioses y por sus súbditos.<sup>423</sup> De esta suerte, aunque la monarquía no era una estructura natural del mundo griego antes de la época helenística, hubieron de converger en la formación de la ideología y los rituales de los reinos helenísticos modelos procedentes de las diversas culturas que se daban cita en cada lugar. Así las Adonias constituían un intento de sincretismo ideológico, pese a que, en la práctica, la población indígena no se implicaba activamente en ellas. En efecto, las participantes de la fiesta, predominantemente mujeres, llevaban a cabo los ritos:

ἀῶθεν δ' ἄμμες νιν ἄμα δρόσῳ ἀθρόαι ἔξω  
οἰσεῦμες ποτὶ κύματ' ἐπ' αἰόνι πτύοντα,  
λύσασαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι  
στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἀρξέμεθ' αἰοιδᾶς.

“Al alba nosotras todas juntas, con el rocío, lo llevaremos fuera, a las olas que salpican la orilla. Suelos nuestros cabellos, con las vestes colgando hasta nuestros tobillos, desnudos los pechos, comenzaremos allí el sonoro canto” (vv. 132-5).

La descripción es detallada: la ceremonia sucede al alba y las mujeres cantan al tiempo que llevan la cabellera suelta, el pliegue del vestido colocado sobre los tobillos y los pechos desnudos. En opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 302), probablemente las mujeres desabrochan sus περόναι o ‘broches’ atados en sus hombros, de modo que la parte superior de sus χιτῶνες cae desde el cinturón por delante y por detrás dejando al desnudo la parte superior del cuerpo.<sup>424</sup> No obstante, si, como era habitual en el periodo helenístico, el cinturón se llevaba por debajo del pecho más que alrededor de la cintura, la tela que caía difícilmente llegaría hasta los tobillos. Al término de la celebración, las mujeres concluyen su canto con la expresión de la felicidad causada por haber recibido a Adonis y manifiestan su deseo de que regrese al año siguiente: εὐθυμεύσαις / καὶ νῦν ἦνθες, ᾧ Ἀδωνι, καί, ὅκκ' ἀφίκη, φίλος ἤξεις (“Contentas te hemos recibido hoy, Adonis, y cuando vuelvas, serás bien venido”, vv. 143-4).

<sup>422</sup> Vid. SCHMITT (1997: 36-7).

<sup>423</sup> Vid. MURRAY (1996: 15).

<sup>424</sup> Golpearse el pecho en señal de duelo, así como dejarlo al desnudo era costumbre en las lamentaciones desde antiguo y de ello hallamos testimonio en Homero (*Il.* XXII 79).

Una nueva alusión a las actividades cotidianas de las mujeres aparece en el *Id.* XXVIII a propósito de la rueca que la glauca Atenea le concedió al género femenino como don. Así pues, la rueca es amiga de las hiladoras y ellas son peritas en el cuidado de la casa (γύναιξιν νόος οἰκωφελίας αἴσιν ἐπάβολος, v. 2). En efecto, las mujeres σαόφρονες (v. 14) son aquéllas que se dedican a las labores domésticas y, como ya apuntara Semónides en su famoso *Yambo* 7 (7 D), vv. 57-70, la pereza constituye una de las características más negativas de la mujer, idea recogida también por Teócrito: οὐ γὰρ εἰς ἀκίρας οὐδ' ἐς ἀέργω κεν ἐβολλόμαν / ὄπασσαί σε δόμοις, ἀμμετέρας ἔσσαν ἀπὸ χθόνος (“Porque a casa de cansada y de holgazana no consintiera en darte a ti, que de mi tierra eres”, vv. 15-6). Vinculado al tema de la rueca, el poeta introduce una breve referencia a las prendas transparentes de las mujeres (πόλλα δ' οἷα γύναικες φορέοις ὑδάτινα βράκη, v. 11) que se contraponen a los vestidos varoniles (ἀνδρεῖοις πέπλοις, v. 10).

Por otra parte, en el *Id.* XVII aparecen dos alusiones a las mujeres en general cuya intención es la de singularizar la figura de la reina. La primera de ellas afirma que Berenice enamoró como ninguna mujer (οὐπω τινὰ ... γυναικῶν, v. 38) a Ptolomeo y fue muy amada por él. Queda así contrapuesta la figura de la ἄκοιτιν o ‘esposa legítima’, que constituye la última palabra del v. 39, frente al resto de las γυναικῶν, que ocupan el mismo lugar en el v. 38. Idéntica función cumple la γυνὰ del v. 129 donde Arsínoe es más noble que ninguna mujer que abraza a su marido. Pero más interesante resulta una reflexión del poeta a propósito de este amor conyugal de los monarcas y referida a la vida cotidiana de las mujeres:

ἦ μὰν ἀντεφιλεῖτο πολὺ πλέον. ὧδέ κε παισὶ  
θαρσήσας σφετέροισιν ἐπιτρέποι οἶκον ἅπαντα,  
ὅπποτε κεν φιλέων βαίνῃ λέχος ἐς φιλεούσης·  
ἀστόργου δὲ γυναικὸς ἐπ' ἀλλοτρίῳ νόος αἰεὶ,  
ῥήιδιοι δὲ γοναί, τέκνα δ' οὐ ποτεοικότα πατρί.

“Así, bien puede a sus hijos dejar la hacienda toda quien con amor acude al lecho de una esposa que lo ama; mas la mujer a quien no quiere su marido siempre tiene el pensamiento en hombre ajeno; tiene hijos fácil, pero éstos no guardan parecido con el que debiera ser su padre” (vv. 40-44).

En efecto, la mujer –γυνή es, en este contexto, sinónimo de esposa, si bien no contrapuesta, según veíamos antes, a la παρθένος–, falta de cariño (ἄστοργος), buscará la satisfacción de sus afectos fuera de su matrimonio.

Por otra parte, como efecto de *variatio*, Teócrito hace referencia en el *Id.* XXIV a Alcmena con el genérico término de γυνή en un momento en el que se refiere a ella en su faceta maternal: ἀπτομένα δὲ γυνὰ κεφαλᾶς μυθήσατο παίδων· (“La mujer, acariciando las cabezas de los niños, dijo:”, v. 6). Unos versos después, recibe la misma denominación en los vocativos con que se dirige Tiresias a ella a fin de infundirle coraje: θάρσει, ἀριστοτόκεια γύναι (v. 73); así como al darle instrucciones para llevar a cabo la κάθαρσις tras el incidente con las sierpes: γύναι (v. 88).

Para concluir, debemos hacer notar la presencia de las γυναῖκες sin ninguna connotación especial, sino como mera alusión a personajes femeninos. De este modo, en el *Id.* XXVI aparecen en una advocación de carácter general que Penteo dirige a las participantes del cortejo báquico cuando resulta descubierto: τίνος κέχρησθε, γυναῖκες; (“¿Qué queréis, mujeres?”, v. 18). Momentos después, la matanza ha sido consumada y el narrador alude nuevamente al colectivo que, a diferencia del v. 18, no incluye a Ágave, Ino y Autónoe, madre y tías, respectivamente, de Penteo: αἱ δ’ ἄλλαι τὰ περισσὰ κρεανομέοντο γυναῖκες (“Las otras mujeres repartieron la carne sobrante”, v. 24).

Tratemos ahora de recoger los principales valores de esta denominación en Teócrito según lo visto en las líneas precedentes:

Significado del término γυνή	Poemas en que aparece
Mujer casada	<i>Idd.</i> II 41, XII 5, XVII 43, XXVII 27-8 y 65-6 y, tal vez, VI 26
Pretendiente	<i>Idd.</i> IV 36 y XX 30
Objeto de deseo erótico	<i>Idd.</i> II 132 y III 50
γυνή opuesta a virgen o mujer en momento previo al matrimonio	<i>Idd.</i> II 41, XII 5 y XXVII 65
γυνή opuesta a divinidad	<i>Id.</i> XV 108
γυνή opuesta a varón	<i>Id.</i> II 44 y 150
γυνή opuesta a otras mujeres	<i>Id.</i> XVII 38 y 129
Referido al género femenino de forma	<i>Idd.</i> VII 120, XV 64 y XXVI 24



indeterminada	
Referido al género femenino en relación con el cocinar	<i>Id.</i> XV 115
Referido al género femenino en relación con el tejer	<i>Id.</i> XXVIII 2
Referido al género femenino en relación con la preparación de los ritos religiosos	<i>Id.</i> XV 132-5
Referido a personajes concretos como efecto de <i>variatio</i>	<i>Idd.</i> XXIV 6, 73, 88 y XV 12, 73

## 1. Conclusiones

Hemos de precisar, en primer lugar, que el término γυνή en singular o plural difícilmente puede designar a un personaje concreto –y, de hecho, esto sucede sólo con la anónima γυναι del *Id.* I 32–, dado su carácter de término no marcado frente a otros igualmente generales, pero más específicos como κόρη, παρθένος o παῖς. Con todo, pese a este carácter no marcado, sí se observa en sus usos teocriteos una cierta especificidad, al menos en determinados contextos, para distinguir a la mujer casada y que ha alcanzado, consecuentemente, un estatus social consolidado. Tal valor se aprecia, según acabamos de ver, en los *Idd.* II 41; XII 5; XVII 43; XXVII 27-8 y 65-6 y, quizás, en el *Id.* VI 26.

Por otra parte, percibimos que el término γυνή, siempre en su versión dórica con -ᾱ, suele aparecer en contraposición con otro que designa una cualidad antitética. Así, por ejemplo, el concepto de mujer casada se opone al de muchacha virgen o en su etapa previa al matrimonio (*Idd.* II 41, XII 5, y XXVII 65); el de mujer mortal al de divinidad (*Id.* XV 108); el de mujer entendido como tal al de varón<sup>425</sup> (*Id.* II 44 y 150) o incluso las mujeres en plural pueden contraponerse a una en particular para hacerla destacar (*Id.* XVII 38 y 129).

<sup>425</sup> En este sentido es interesante el sustantivo γύννις que designa al hombre afeminado en el *Id.* XXII por oposición al guerrero, de forma que la fuerza y la debilidad son contrastadas para resaltar la fiereza del luchador: {ΠΟ.} τίς γάρ, ὅτω χεῖρας καὶ ἔμους συνερείσω ἱμάντας; / {ΑΜ.} ἐγγὺς ὄρᾳς οὐ γύννις ἐὼν κεκλήσεθ' ὁ πύκτης (“Pol.- ¿Y contra quién voy a cambiar los golpes con las manos armadas de correas? Ámic.- Cerca lo ves; pues que no es ninguna mujercilla, que lo llamen ‘el Púgil’”, vv. 68-9).

En otras ocasiones, la mujer o mujeres a las que se alude con el término que tratamos no son sino alguno de los personajes que aparecen en los poemas con nombre e identidad definida y se los designa de este modo como efecto de *variatio* (*Id.* XXIV 6, 73, 88) o con la intención de reproducir el realismo de sus conversaciones (*Id.* XV 12 y 73). Otras veces se trata de generalizaciones acerca del género femenino (*Idd.* VII 120; XV 64 y XXVI 24) o bien se introduce la aparición de algunas figuras femeninas sin la voluntad de definir su personalidad. Así, por ejemplo, la presencia de las mujeres puede responder al deseo de recrear una imagen de actividades cotidianas como el cocinar o el tejer (*Idd.* XV 115 y XXVIII 2), así como de los ritos religiosos llevados a cabo por mujeres (*Id.* XV 132-5). Por último, destacar que en ocasiones la γυνή cobra relevancia en el campo del amor, bien como objeto de deseo erótico (*Idd.* II 132 y III 50), bien como pretendiente de algún varón que generalmente la rechaza (*Idd.* IV 36 y XX 30).





## **B. MUJERES INDIVIDUALES**

## I. SIMETA

Simeta es la protagonista del *Id. II, La hechicera*,<sup>426</sup> cuyo título aparece en singular o plural,<sup>427</sup> según los manuscritos. Esta dicotomía ha provocado la división entre los estudiosos: Eustacio y Ateneo apoyan la segunda opción, mientras que Servio y el *Papiro de Antinoe* prefieren la primera.<sup>428</sup> Ahora bien, dada la parte pasiva que asume Testílde en los rituales, parece más adecuado el singular, pese a que, en ocasiones, la propia protagonista habla en plural refiriéndose, probablemente, a sí misma: en el v. 5 (οὐδ' ἔγνω πότερον τεθνάκαμες ἢ ζοοὶ εἰμέξ) y en el v. 124 (εἰ μὲν μ' ἐδέχεσθε). Además, en el v. 127 (εἰ δ' ἄλλα μ' ὠθεῖτε), Delfis se dirige en plural a Simeta pensando, sin duda, en que se halla acompañada de su esclava. Con todo, este último plural no es sino una interpelación a las dos mujeres, naturalmente en plural por el hecho de que ambas son habitantes de la casa y no por ninguna vinculación especial con sus prácticas mágicas. Por tanto, no es necesario suponer que el título original del poema fuese en plural, puesto que hechiceras o presuntas hechiceras sólo hay una: Simeta. En efecto, esta mujer, poseída hasta la médula de su amor por Delfis, trata de recuperarlo mediante filtros y encantamientos. El poema conforma un monólogo, de carácter predominantemente dramático, donde la protagonista recurre a alusiones épicas para narrar su pasada relación amorosa, de forma que, como ha visto Andrews (1996: 21), toma el papel del narrador homérico. Dos versos a modo de estribillo sirven de punto de inflexión, como también en el *Id. I*, para marcar tres partes bien diferenciadas en su discurso:<sup>429</sup> en la primera, realiza el filtro (vv. 1-63); en la segunda, recuerda su enamoramiento y la antigua felicidad (vv.

---

<sup>426</sup> El término *φαρμακεύς* (femenino *φαρμακεύτρια*) designa al especialista en curar, pero también en dañar, agente de prácticas maléficas mediante fármacos, y acabó refiriéndose, por extensión, al mago en general. Su primera aparición con este sentido se halla en Sófocles (*Tr.* 1140) y se opone al γόης dotado de cierto sentido peyorativo y referido al ilusionismo inocuo más que a la magia nociva. *Vid.* CALVO (1998a: 15).

<sup>427</sup> LAVAGNINI (1935: 28-31) cree que el plural *φαρμακεύτριαι* se debe al título, también plural, del mimo sofrónico que sirvió de inspiración a Teócrito.

<sup>428</sup> *Vid.* GOW (1992b<sup>7</sup>: 33).

<sup>429</sup> Además, el estribillo produce la impresión de una composición estrófica, lo cual supone una notable innovación tratándose de un verso estíquico como el hexámetro. *Vid.* MOLINOS-GARCÍA (2007: 253).

64-143), mientras que dedica la parte final a relatar el abandono (vv. 144-166). Tal vez, como cree Andrews (1996: 26), este estribillo sirva para poner de relieve el papel de la narradora, ya que éste cambia en función del contenido: se refleja, así, el propósito de Simeta de responder a sus propias preguntas, de manera que, por ejemplo, el relativo ὅθεν del v. 69 responde al πόθεν del v. 64.<sup>430</sup> Según esto, el estribillo tendría idéntica misión para el desarrollo del relato que las interrogaciones retóricas.

De otro lado, ya en las fuentes de este poema el elemento femenino poseía una importancia relevante. Según un escolio, Teócrito se inspiró en un mimo de Sofrón titulado *Las mujeres que quieren hacer bajar la Luna* (Ταὶ γυναῖκες αἱ τὰν θεόν φαντι ἐξελαῖν) del que Ateneo (XI 59) cita una frase relativa, al parecer, al mundo de la magia. Ahora bien, los mimos de Sofrón estaban divididos en Ἄνδρεῖοι y Γυναικεῖοι y, en ellos, hombres y mujeres no aparecen juntos, de modo que el poema en cuestión se trataba, por tanto, de un μῖμος γυναικεῖος. Un fragmento papiráceo con una escena de sacrificio de purificación, probablemente a Hécate,<sup>431</sup> atribuida a esta obra de Sofrón, posee ciertas semejanzas con el *Id. II*,<sup>432</sup> aunque sea tan sólo en algunos detalles como en el nombre de Testílde y no tanto en la caracterización de los personajes. Sin embargo, como observa Séchan (1965: 69), si este mimo es la fuente de Teócrito, lo es sólo de una parte del *Id. II*, la que se refiere a los ritos mágicos. De hecho, aunque el fragmento de papiro proceda de este mimo, el punto de vista es completamente distinto, pues, mientras que en el papiro se trata un exorcismo de Hécate, en Teócrito ocurre más bien lo contrario: se trata de una invocación a la diosa identificada en ocasiones con Selene y Ártemis. Así pues, el siracusano habría tomado de su predecesor tan sólo la idea general.

## 1. La condición social de Simeta

En lo que se refiere al estatus social de Simeta, pocos datos se ofrecen: sabemos que posee una esclava, que vive sola con ella, que lleva un hermoso vestido largo y que Clearista le presta un manto. Ahora bien, si es dueña, que sepamos al menos, de una esclava es porque no debe de ser muy pobre y, desde luego, no es ella misma una sierva.

<sup>430</sup> Para más detalles sobre el estilo narrativo de este personaje *vid.* ANDREWS (1996: 21-51).

<sup>431</sup> Pues Hécate era una diosa que purifica. *Vid.* MOULINIER (1952: 301-4).

<sup>432</sup> *Vid.* SCHWEIZER (1937: 12) y GOW (1992b<sup>7</sup>: 34).

En este sentido, descartamos la hipótesis de Gow (1992b<sup>7</sup>: 33) quien, a partir del préstamo del manto de Clearista (v. 70), infiere que Simeta es pobre y tal vez huérfana. Para Griffiths (1984: 264), empero, este mismo detalle, unido a su admiración por el festival de Ártemis sugiere que se trata de alguien poco habituado a la vida pública. De este modo, ante la posibilidad de que Simeta sea huérfana sin familiares varones – como habría podido suceder en la primera generación de inmigrantes en las ciudades ptolemaicas– piensa que, estos casos no habían sido tan numerosos como para hacer de Simeta una mujer representativa de las de su edad.

Por otra parte, Faraone (1999: 154) ha querido ver en el ambiente doméstico de Simeta una notable semejanza con el de otras cortesanas del s. V a. C. como Teodota o Neara, de la Comedia Media y Nueva,<sup>433</sup> así como de muchas del Renacimiento que vivían juntas en una “familia” femenina encabezadas por alguna de ellas. Además, la sospecha de que prostitutas y amas empleaban tipos agresivos de magia amorosa parece bastante clara en la historia europea y mediterránea. De hecho, si tenemos en cuenta que, como grupo, las cortesanas en el mundo griego antiguo se equiparaban, en muchos sentidos, a los hombres, especialmente en su independencia económica y en su educación, resulta comprensible el hecho de que usasen estos tipos agresivos de magia masculina. Aquellas con más éxito vivirían en sus propias casas, tendrían sus propios ingresos, se enamorarían a primera vista, cazarían provocadoramente a sus amantes y adoptarían posturas tradicionalmente relegadas a los hombres –como Simeta–.

Sin embargo, tomando como punto de partida el v. 41, Gow (1992b<sup>7</sup>: 33) deduce que no se trata de una hetera<sup>434</sup> y que su posición se asemeja más bien a la de algunas jóvenes de la Comedia Nueva, opinión que comparten Burton (1995: 69-73) y Cameron (1996: 497). Afirma, además, que su amante Delfis parece hallarse más alto en la escala social – aunque esto sólo es válido si entendemos que Simeta es la pobre huérfana que apuntábamos antes– y que tal vez debamos interpretar que Delfis ignora deliberadamente la humilde situación social de Simeta por cortesía.<sup>435</sup> No obstante, lo único seguro es que la protagonista aparece sola con su esclava Testílde y que su situación podría tener ecos de la de aquellas mujeres extranjeras –recordemos que un ciudadano tenía expresamente prohibido el matrimonio con una extranjera por muy importante que aquella fuera en su propia comunidad– procedentes de clases humildes, que vivían con sus madres viudas o

---

<sup>433</sup> Para ver cómo la comedia refleja bien la situación económica de mujeres solas, *vid.* FANTHAM (1975: 61).

<sup>434</sup> También SÉCHAN (1965: 78), AGUILAR (1996: 90) y GARCÍA TEIEJIRO (1999: 77), entre otros, ven claramente que Simeta no era una cortesana, pues era virgen cuando conoció a Delfis.

<sup>435</sup> *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 57).



solteras, en cierta medida respetables, pero pobres, cuya opción más probable de supervivencia era la relación sexual con uno o más ciudadanos o el concubinato.<sup>436</sup> Esta suerte de heteras, que a menudo vivía de los regalos de sus amantes, tenía sus propiedades y esclavos. Así, el amor entre dos jóvenes era más fácil si la chica, aún siendo ciudadana, había perdido de alguna manera su identidad como tal.<sup>437</sup> Los clientes, por su parte, solían ser hombres demasiado jóvenes para el matrimonio, gentes de paso como mercaderes y soldados mercenarios o extranjeros que visitaban la ciudad por un breve periodo de tiempo.<sup>438</sup>

Legrand (1972<sup>7</sup>: 96), por su parte, cree que Simeta es una chica libre, pero de condición humilde: vive sola con su esclava y tal vez trabaja para vivir, pero ni su lenguaje ni sus pensamientos se resienten de su humildad social. En efecto, la admiración que manifiesta por los “nobles trabajos” del gimnasio y la hermosa prestancia de un deportista, su sensualidad, su furor pasajero, su resignación final y su credulidad en la magia son características de la más baja extracción social. Como vemos, en general, la mayoría de autores coinciden en que Simeta es un personaje desvalido. Sin embargo, mientras estos autores y otros que, como Arnott (1996: 60), infieren una condición social poco elevada en función de su círculo de amistades –la nodriza tracia de Teumáridas (mujer libre), ahora muerta, la madre de Filista y de Melixo– o de su propio nombre –Simiche es el nombre de un viejo esclavo en el *Díscolos* de Menandro–, otros como Graf (1997: 84 y ) defienden la posición contraria, es decir, que Simeta es una “petite-bourgeoise”, hecho manifiesto, por ejemplo, en el estrecho vínculo entre la canéfora Anaxo y Simeta, pues las canéforas eran de buena familia.

En cualquier caso, como ha visto Griffiths (1984: 263), no hay información en el poema sobre los medios de vida de esta joven y tampoco muestra temores al respecto ni parece haber caído en la esclavitud. Vive en un entorno femenino, sin más hombres que la sombra de Delfis y su mundo de un solo sexo, el femenino, se asemeja al de la sociedad enteramente masculina de los poemas bucólicos donde la mujer interviene sólo para cantar. Su libertad, exenta de la supervisión de padre, hermano, marido, etc., ha servido de testimonio literario para una clase de mujeres liberadas en esos años.<sup>439</sup> Por añadidura, su virginidad recientemente perdida no parece sugerir que se trate de una hetaera, dada su falta

<sup>436</sup> Vid. FANTHAM (1975: 49).

<sup>437</sup> Vid. FANTHAM (1975: 56).

<sup>438</sup> Vid. POMEROY (1987: 160-3).

<sup>439</sup> Vid. FANTHAM-FOLEY-KAMPEN-POMEROY-SHAPIRO (1994: 171).

de interés comercial o su saber hacer en su relación con Delfis. Tampoco parece una cortesana si nos atenemos a los últimos versos del poema. Ha pagado un enorme precio emocional por su indulgencia sexual, pero también se halla exenta de temor a estar embarazada. Por tanto –afirma Griffiths (1984: 268)– Simeta, al escapar del convencionalismo, no es útil para propósitos de documentación sobre la mujer en la época: tiene facetas de hetera, de heroína, de pederasta y de doncella. Poéticamente, es un triunfo. Pero su autonomía económica y espiritual es tal vez sólo un producto de la fantasía con las vestiduras de lo creíble.

Además, Simeta, en un momento dado (vv. 40-41), deja entrever su deseo de llegar a convertirse en esposa de Delfis, deseo muy natural y lícito en una mujer enamorada: “toda me abraso por ese hombre, que ha hecho de mí, ¡desgraciada! (με τάλαιναν), en vez de esposa (αντὶ γυναικὸς) una mujer infeliz (κακάν) y deshonorada (ἀπάρθεον)”. En efecto, parece que una hetera, habituada a no implicarse afectivamente en sus relaciones –o al menos con esta pretensión– no habría hablado así. En conclusión, parece evidente, a nuestro entender, que se trata de una mujer libre, cuyo deseo radica en formar una familia con el hombre a quien ama.

Otro dato que nos permite entrever la condición social de Simeta –no exento de ciertos tintes de anacronismo– es el hecho de que la joven sienta la necesidad de enmarcar en los estrechos límites de la decencia de una mujer de la Atenas del s. V a. C. la salida en la cual conoció a Delfis. En efecto, en época clásica las mujeres sólo tenían la posibilidad de salir solas con ocasión de ciertos eventos religiosos, funerales y fiestas exclusivamente femeninas, mientras que las esclavas y aquellas de más baja condición social sí acostumbraban a hacerlo con el fin de comprar y vender en el mercado, ir a buscar agua, etc. Así, expresa Flacelière (1996: 90) cómo difiere el modo de vida de mujeres de distinta clase social:

“Los atenienses pobres, que no disponían más que de una reducida vivienda, permitían salir a sus mujeres con más facilidad. Éstas, por otra parte, estaban obligadas a menudo a trabajar para ayudar a la subsistencia familiar: sabemos que muchas de ellas eran revendedoras en el mercado...Una mujer, incluso de la burguesía, de vez en cuando tenía que hacer alguna compra personal –ropa o calzado– que la obligaba a salir. En este caso tenía que ir acompañada necesariamente por una doncella, es decir, por una de sus esclavas. Pero las mujeres tenían ocasión de salir de casa, sobre todo, con motivo de las fiestas de la ciudad o por acontecimientos familiares”.

No obstante, autores como Van Bremen (2003: 323) sostienen que es erróneo pensar que en las épocas clásica y helenística las mujeres pertenecían exclusivamente a la esfera doméstica y los hombres a la pública, ya que, en cierto modo, siempre existió un papel público tanto para la mujer como para el joven. Con todo, lo cierto es que fue sobre todo a partir de la muerte de Alejandro cuando el desarrollo de algunas instituciones inherentes a estos grupos sociales se hizo más visible. Así pues, Simeta, al narrar el origen de su desgracia y la forma en que conoció a su amante, justifica su salida con motivo de una procesión<sup>440</sup> en honor de la casta diosa Ártemis (de otro modo no habría conocido a Delfis) e incluso recalca que la nodriza tracia de Teumáridas hubo de insistir mucho para persuadirla de que asistiera (vv. 71-72). También Legrand (1972<sup>7</sup>: 95) observa que ella misma señala, como para excusarse, que su primer encuentro con Delfis fue absolutamente fortuito. A la procesión iba, además, una persona conocida de Simeta, “nuestra Anaxo” (v. 66), y el dativo ético (ἄμμιν) delata una estrecha relación entre ambas mujeres no exenta de ciertas implicaciones afectivas. Esta circunstancia, sumada a las súplicas de la nodriza y el exótico atractivo de la procesión (“iban alrededor muchos animales salvajes a más de una leona”, v. 68) parecen razones suficientes para que una recatada joven se decidiera a salir del hogar. Así pues, Simeta está tratando de persuadirnos de que fueron las circunstancias y no su propia voluntad las que le impelieron a actuar como lo hizo y las que le condujeron a su propia perdición. Por tanto, todas estas justificaciones sugieren, más bien, un origen social de cierta categoría.

## **2. El atuendo**

Un aspecto interesante en la poesía de Teócrito es el reflejo de la relación de amistad entre las mujeres. Es significativo cómo, en determinadas ocasiones, telas, paños o vestidos sirven de pretexto para la interacción femenina, de manera que las mujeres intercambian prendas o comentarios relativos a ellas. Así, por ejemplo, en el *Id.* II 73-74, Simeta afirma que acompañó a la nodriza tracia de Teumáridas “luciendo un hermoso vestido largo de lino y envuelta en el manto de Clearista” (βύσσοιο καλὸν σύροισα χιτῶνα /

---

<sup>440</sup> Del mismo modo, Gorgo y Praxínoa en el *Id.* XV salen de casa con ocasión de una festividad de la ciudad.

καμφιστειλαμένα τὰν ξυστίδα τὰν Κλεαρίστας). A tenor de este préstamo, Gow (1992b<sup>7</sup>: 33) infiere que la protagonista del idilio era pobre –¡tal vez una huérfana!–, si bien, como dijimos antes, no compartimos su opinión, pues era una práctica habitual entre las mujeres el intercambio de prendas diversas (tal y como sigue sucediendo hoy en día, mucho más entre mujeres que entre hombres) y se halla bien atestiguado en la literatura.<sup>441</sup>

Simeta, por tanto, sale a la calle escrupulosamente ataviada con un implícito deseo de querer impresionar. Se recrea, así, una atmósfera típicamente femenina donde la protagonista ofrece incluso algunos detalles acerca de su atuendo: llevaba un χιτών y una ξυστίς por encima. Según Flacelière (1996: 198), el χιτών era una fina túnica de lino con pequeños pliegues llamada “jonía”.<sup>442</sup>

“La túnica de lino, igual que el peplo, es una pieza de tela rectangular, tal como sale del telar, pero los dos bordes laterales del rectángulo están cosidos juntos y los bordes superiores, en ambos lados, se unen en los hombros y a lo largo de los brazos mediante una serie doble de puntadas, y algunas veces con fíbulas, para formar mangas muy amplias. El cinturón formaba un *colpos* más o menos profundo según la longitud de la tela. Con frecuencia la túnica de lino se plisaba con el rudimentario procedimiento del plisado con la uña, pues parece ser que los antiguos no conocían la plancha. Esta larga túnica puede llevar, igual que el peplo, un doble pliegue sobre el pecho y la espalda. Sobre la túnica, vestido menos caliente que el peplo, las mujeres llevaban en invierno varias clases de mantos: por ejemplo, un simple chal sujeto como una bufanda sobre uno de los hombros, o bien un redondo (*énciclos*), o un peplo que servía de vestido exterior, o también un largo himation abultado, similar al de los hombres, pero cuyo paño generalmente tenía una caída más elegante por delante, y no por detrás (*chlamís*).”

Así pues, el χιτών de Simeta era hermoso (καλόν) y, según Gow (1992b<sup>7</sup>: 50), largo, pues el participio σύροισα (‘arrastrando’) implica, probablemente una prenda que llegaba hasta los pies.<sup>443</sup> En cuanto a su material, el adjetivo βύσσοιο, traducido por ‘lino’ podía ser tanto una tela de lino como una mezcla de lino y algodón e incluso una tela de algodón, tal y como leemos en Heródoto (II 86) en un pasaje referido a los egipcios. Según el mismo estudioso, βύσσος significa al tiempo ‘seda’ y ‘algodón’ y es a veces empleado

<sup>441</sup> Cf. E., *El.* 190 y Ar., *Lys.* 1189, entre otros.

<sup>442</sup> Sobre el cambio de moda y la adopción del vestido jonio por parte de las mujeres atenienses *vid.* Hdt., V 87-88. Sea cierta o no la anécdota de Heródoto, se sabe que la túnica de lino cosida es más reciente (*ca.* 485 a. C.) que el peplo de lana, generalmente sostenido por fíbulas. *Vid.* FLACELIÈRE (1996: 197).

<sup>443</sup> En la Atenas del s. V a. C. era habitual que las mujeres se vistiesen con un peplo hasta los pies. Cf. E., *Ba.* 833.

para indicar el color más que el tejido, como sugiere Plutarco en *De def. orac.* 41.<sup>444</sup> Flacelière (1996: 198) observa, además, que el lino se importó, al principio, de Jonia y durante mucho tiempo se consideró un material de lujo, por lo que su uso se extendió primero entre las elegantes clases acomodadas:

“del mismo modo que los arquitectos de Atenas unían en el Partenón el friso dórico y el jónico, las atenienses llevaban tanto el peplo llamado “dorio” como la fina túnica (*chitón*) de lino con pequeños pliegues llamada “jonía”.

Por otra parte, el sustantivo *ξυστίδα* es definido de varias formas en la antigüedad y es probable que indicara un material, más que una prenda en particular. Podía ser una túnica fina que caía hasta los pies apropiada para las mujeres,<sup>445</sup> pero también para los hombres,<sup>446</sup> en especial, los actores trágicos<sup>447</sup> y los atletas victoriosos<sup>448</sup> e incluso en Eubulo (*frs.* 90 y 134) *ξυστίδες* parece usarse como cubrecama. Con todo, Gow (1992b<sup>7</sup>: 50) afirma que el *ξυστίς* de Simeta es la prenda que lleva por encima del *χιτών*, sin duda la llamada *ἀμπέχονον* por Gorgo en el *Id.* XV 21, pues ésta, aunque puede designar cualquier prenda en general,<sup>449</sup> se relaciona etimológicamente con el verbo *ἀμπέχω* (‘envolver’) y sugiere, por tanto, que se trata de una suerte de manto. De acuerdo con esto, es verosímil que la acción se sitúe en invierno o, al menos, en alguna estación del año suficientemente fresca como para precisar de un manto.

### 3. Simeta, nombre parlante

En todas las culturas ha existido un estadio de la lengua en el que el hablante establecía una relación consustancial entre la secuencia sonora que conforma un nombre y

<sup>444</sup> Cf. *Schol. in Theocr.* II 85 y VII 22.

<sup>445</sup> Cf. *Ar., Lis.* 1190.

<sup>446</sup> Cf. *Ar., Nub.* 70; *Plat., Rep.* IV 420e.

<sup>447</sup> Cf. *Plut., Alc.* 32.

<sup>448</sup> También el tirano Dioniso de Siracusa se vistió con ella. Cf. *Ath., XII* 50.

<sup>449</sup> Cf. BAILLY (s.v. *ἀμπέχονον*).

su referente.<sup>450</sup> Este fenómeno, conocido con el nombre de “cratilismo” desde que así lo nombrara Roland Barthes (en “Proust et les noms”, *To honor Roman Jakobson*, 1, The Hague-Paris 1967, pp. 150-158) con una referencia bastante clara al *Crátilo* de Platón, no pierde vigencia a lo largo de la historia de la literatura griega y, desde luego, Teócrito no se halla en modo alguno ajeno a tal tendencia. De esta guisa, Faraone (1999: 154) observa que el nombre de Simeta (Σιμ-αίθα) es una combinación de las palabras griegas para “mono”<sup>451</sup> y “cabra” (αἴξ), típico de los apodos degradantes de origen animal aplicados a las prostitutas. De hecho, a nuestro entender, no es casual la similitud entre la denominación de esta protagonista y la de algunos animales femeninos individualizados con nombre propio en diversos lugares de la poesía teocritea, pues, en su forma, se parece a Κισσαίθα (*Id.* I 151), Κυμαίθα (*Id.* IV 46) y Κιναίθα (*Id.* V 102). Por consiguiente, Faraone coincide con Dover (1971: 95) en pensar que Simeta es una cortesana y se apoya, además, en el hecho de que Aristófanes (*Ach.* 524)<sup>452</sup> menciona a una prostituta con el mismo nombre (πόρνην Σιμαίθαν). Añade, asimismo, que el hecho de que estas mujeres posean nombres propios, tratamiento reservado habitualmente para hombres notables de la ciudad, puede entenderse como un halago. De otro lado, resulta significativo el hecho de que hasta el v. 101 del *Id.* II no aparezca el nombre de la protagonista y, cuando lo hace, sale de su propia boca, detalle que Andrews (1996: 33) ha puesto en relación con el retraso de Odiseo en decirle su nombre al cíclope. Para Dover (1971: 94), empero, esta demora del nombre refleja una práctica habitual de la Comedia antigua.

Así pues, también para Bailly (s.v. Σιμαίθα) se trata de un nombre compuesto de σιμός (‘de nariz chata’) y de αἴθω (‘alumbrar’, ‘inflamar’, ‘quemar’). En cuanto a la primera parte del compuesto, los fisonomistas antiguos<sup>453</sup> creían que la nariz chata era un signo de propensión amorosa y de lujuria y en esta línea parece hallarse Gow (1992b<sup>7</sup>: 54), quien ve en el nombre de Simeta un posible sentido erótico, como probablemente la Sime de Herodas (I 89). Por ello, este rasgo caracteriza con frecuencia a los sátiros en la cerámica,<sup>454</sup> así como al cíclope Polifemo en el *Id.* XI 33, quien se describe a sí mismo cejijunto, de un solo ojo y de nariz chata.<sup>455</sup> Por tanto, si el tener la nariz roma es una característica fea –y así se dice, por ejemplo, de Sócrates– y propia de cabras (*cf. Id.* VIII

<sup>450</sup> Vid. MORENILLA-CRESPO (1998: 121) y KOSSAIFI (2002c: 349).

<sup>451</sup> El término σιμός no significa estrictamente ‘mono’, sino ‘chato’, aunque se aplica con frecuencia a este animal por las características de su nariz.

<sup>452</sup> Un esolio a este verso describe el nombre como Δωρικώτερον.

<sup>453</sup> Vid. Arist., *Phgn.* 811b; GARCÍA-MOLINOS (1986: 72, n. 24) y HUNTER (1999: 113).

<sup>454</sup> Vid. *RE* (s.v. Simos).

<sup>455</sup> Vid. GARCÍA-MOLINOS (1986: 127, n. 8).

50), sátiros y no-griegos, en contraposición, según se desprende del *Id.* XII 24, una nariz delgada es signo de franqueza.<sup>456</sup> Por tanto, teniendo en cuenta las connotaciones eróticas de *σιμός* y de *αἶθω*, resulta que el nombre de Simeta describe a la perfección el estado de ardiente deseo erótico en que se halla.

#### 4. Simeta, una mujer de carácter

##### 4.1. Simeta y Testílde:

Debemos ahora centrarnos propiamente en el personaje de Simeta: quién es, cómo es, qué siente, cómo reacciona. Lo primero que percibimos es su carácter autoritario y su estado irascible, que se manifiesta, ya desde los primeros versos del poema, con su esclava Testílde. En efecto, una abrupta pregunta, plena de impaciencia, lanza al lector a la escena *in media res*, emulando el género dramático, de modo que éste percibe inmediatamente la agitación de la protagonista:

Πᾶ μοι ταῖ δάφναι; φέρε, Θεστυλί. πᾶ δὲ τὰ φίλτρα;

στέψον τὰν κελέβαν φοινικέῳ οἷὸς ἁώτῳ

“¿Dónde están mis ramos de laurel? Tráelos, Testílde. ¿Dónde están los hechizos de amor? Corona el vaso de fina lana carmesí...” (vv. 1-2).

Los imperativos (φέρε, στέψον) denotan la autoridad que Simeta ejerce sobre su esclava y marcan, ya desde el comienzo, un reparto de papeles bien definido. Su forma de interpelar a la sumisa Testílde llega, en ocasiones, a ser impertinente:

δειλαία, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι;<sup>457</sup>

<sup>456</sup> Vid. Gow (1951: 81-84).

<sup>457</sup> Exactamente la misma cláusula es proferida por el cíclope Polifemo en el *Id.* XI 72 (ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶ τὰς φρένας ἐκπεπότασαι;), quien se dirige a sí mismo palabras de reproche, consciente ya de su estado. Hallamos precedentes de la expresión en *Ar.*, *Av.* 1445 (πεποτήσθαι τὰς φρένας) y *Ar.*, *Vesp.* 93 (ὁ νοῦς πέτεται τὴν νύκτα περὶ τὴν κλεψύδραν). También se repite el mismo calificativo δειλαίος, empleado por Coridón en un vocativo a Bato en el *Id.* IV 60 (ἄκμάν γ', ὦ δειλαίε, que Gow traduce como “He is indeed, my dear man”, mientras que GARCÍA-MOLINOS por “Infeliz, que si sigue”). El

ἦ ρά γέ θην, μυσαρά, καὶ τὴν ἐπίχαρμα τέτυγμαι;

“¿Dónde tienes la cabeza, estúpida? A ver si hasta tú, desgraciada, vas a reírte de mí.” (v. 19-20).

En efecto, la comunicación entre Simeta y su esclava es unidireccional (de la primera a la segunda) y se materializa verbalmente en forma de mandatos que exigen una acumulación de imperativos: “Espárcela (πάσσ’) y ve diciendo (λέγε)” (v. 21); “Ahora, Testílde, toma tú estas hierbas mágicas y estrújalas (ὕπομαξον) en secreto sobre el umbral de su casa mientras aún es de noche, y murmura (λέγ’) entretanto: ‘los huesos de Delfis estrujo’” (vv. 59-62); “vamos Testílde (εἰ δ’ ἄγε)”<sup>458</sup> (v. 95); “Ve y espía (τήρησον) la palestra de Timageto” (vv. 96-97); “Cuando sepas que está solo, hazle una seña (νεῦσον) en secreto, dile (κεῖφ’): ‘Te llama Simeta’ y tráelo (ὑφαγέο) aquí con discreción” (vv. 100-101).

Del mismo modo, algunos insultos intercalados vienen a realzar la calidad del trato que la protagonista ofrece a su esclava: δειλαία (“estúpida”, v. 19), μυσαρά (“desgraciada”, v. 20). Y, para colmo, sus gritos vienen a coronar las delicias de su consideración: Θέστυλι (“¡Testílde!”), v. 35). Así pues, ambas figuras femeninas se oponen y contrastan: mientras Simeta se irrita con su esclava, ésta mantiene un silencio sepulcral. Sólo obedece. No posee voz, como si, por su natural condición de sierva, estuviese privada incluso del derecho de expresión. Es habitual, por el carácter intrínseco de la relación, la presencia de verbos en modo imperativo y de vocativos. Sin embargo, estas actitudes se deben, sin duda, al estado de desequilibrio emocional de la protagonista, pues, en otras ocasiones, sutil paradoja, Testílde es su única confidente: χοῦτω τὰ δῶλα τὸν ἀλαθέα μῦθον ἔλεξα (“Y así conté a mi esclava la verdad”, v. 94). Es a ella a quien, desesperada, pide ayuda en medio de su desazón: μοι χαλεπᾶς νόσω εὐρέ τι μᾶχος<sup>459</sup> (“encuentra un remedio para mi cruel enfermedad”, v. 95). Pero sus relaciones con las esclavas no son siempre así. En efecto, según ella misma cuenta, se había dejado persuadir por la nodriza tracia de Teumáridas cuando ésta le pidió y suplicó que fuera a ver

adjetivo delata, tal vez, cierta impaciencia por parte del interlocutor, quien, en un involuntario exceso de espontaneidad, responde de un modo agresivo. Según BAILLY (s.v. δειλαίος) el término designa al que, además de desgraciado, es consciente de su infortunio, pero nunca posee un sentido positivo.

<sup>458</sup> Esta forma εἰ δ’ ἄγε no aparece en ningún otro lugar en Teócrito y es más propio de la épica.

<sup>459</sup> La expresión podría tener ecos de Hom., *Il.* II 342: οὐδέ τι μῆχος εὐρέμεναι δυνάμεσθα.



la procesión donde se quedó prendada de Delfis (vv. 70 y ss.),<sup>460</sup> comienzo, en definitiva, de su ruina. Con todo, al menos en este último caso, cabe la posibilidad de que el trato sea diferente sencillamente porque no es su nodriza, sino la de Teumáridas.

#### 4.2. Simeta y Delfis: una mujer de carácter

Si bien coincidimos con Faraone (1999: 153) en que Simeta posee ciertas actitudes propiamente masculinas –y los vv. 139-143 constituyen un buen ejemplo de ello– no obstante, parece exagerado ver, por ejemplo, en la descripción de su primer encuentro con Delfis, un rol propiamente varonil cuando la mirada de la protagonista pretende seducir al joven según la actitud tradicional del macho en el cortejo homosexual. Faraone hace hincapié en que el personaje de Simeta invierte las expectativas de la mujer griega tradicional como compañera pasiva de un encuentro erótico, de forma que su peculiar independencia ha sido interpretada como reflejo del poder creciente de las mujeres en ciudades helenísticas como Alejandría. En este sentido, la protagonista se asemejaría a la prostituta innominada de las *Nubes* de Aristófanes, a Nike en el anónimo epigrama helenístico o a las cortesanas atenienses de Luciano.

Ahora bien, a juzgar por los datos entresacados de la Comedia Nueva (y también, por ejemplo, la pastora del *Id.* XXVII), sabemos que en época helenística las mujeres gozaban de una libertad considerablemente mayor que la de las mujeres de la Atenas de los siglos V y IV a. C. para pasear y frecuentar los negocios y las tiendas. Si esto es así, Simeta no habría necesitado de la excusa de una procesión<sup>461</sup> para salir de casa y, en este aspecto, Teócrito estaría insertando aquí una reminiscencia de aquella antigua situación de la mujer de la Atenas del s. V a. C. que se observa, por ejemplo, en Lisias (I 7-9 y 20). En efecto, en el discurso del orador, una mujer conoce a su amante cuando sale con ocasión de un entierro y es también –como aquí– la esclava quien actúa de intermediaria en sus escapadas al mercado. En esto no nos sorprende Teócrito, siempre gustoso de conjugar elementos culturales y literarios propios de épocas diferentes –lo actual y lo tradicional– al modo

---

<sup>460</sup> Los amores a primera vista en las procesiones parecen constituir un tópico literario. Cf. Herod., I 50 y ss., donde el amante es, como Delfis, un deportista.

<sup>461</sup> No podemos olvidar aquí que el tema de los encuentros en festivales eran un tópico en los argumentos de la Comedia Nueva. Por ejemplo, en Menandro (*Kith.* 93) el festival es el de Ártemis en Éfeso, al igual que en Jenofonte Efesio (I 3), donde Anthea es vista por Habrocomas después de haber tomado parte en la procesión. *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 49).

alejandrino. En este punto, la intencionalidad del poeta es bien clara, de forma que si la protagonista queda enmarcada en los estrechos límites de la decencia,<sup>462</sup> según veíamos antes, cuando los rompe, el desgarramiento interno, desde el punto de vista literario, adquiere mayor envergadura. Pero este proceso se produce paulatinamente, siempre *in crescendo*, y así la afirmación de que al día siguiente irá ella misma a la palestra de Timageto para ver a Delfis (vv. 8-9) supone todo un atrevimiento respecto de su actitud vital precedente y un anuncio de su ulterior evolución. De este modo, el contraste se deja traslucir en las palabras de la joven teñidas de un erotismo impensable en boca de una mujer de la Atenas clásica y, en consecuencia, Simeta se ubica de súbito en época helenística donde, al parecer, una mujer soltera puede relacionarse libremente con los hombres:

χειρὸς ἐφαναμένα μαλακῶν ἔκλιν' ἐπὶ λέκτρων·  
καὶ ταχὺ χρῶς ἐπὶ χρωτὶ πεπαίνεται, καὶ τὰ πρόσωπα  
θερμότερ' ἥς ἢ πρόσθε, καὶ ἐψιθυρίσδομες ἄδύ.  
ὥς καὶ τοι μὴ μακρὰ φίλα θυλέοιμι Σελάνα,  
ἐπράχθη τὰ μέγιστα, καὶ ἐς πόθον ἦνθομες ἄμφω.

“Lo tomé de la mano, y le hice acostarse en la mullida cama. En seguida un cuerpo daba calor al otro cuerpo, estaban nuestros rostros más encendidos que antes, susurrábamos con dulzura. En fin, para no alargarme más, Luna amiga, se consumó todo, y satisfacimos ambos nuestro deseo” (vv. 139-143).

Simeta, una vez persuadida por el discurso de Delfis, toma la iniciativa en el amor<sup>463</sup> y acuesta al amado en su lecho (ἐπὶ λέκτρων, v. 139), de modo que el hombre sólo interviene con el poder disuasorio de la palabra, pero es la mujer quien mueve los hilos de la acción. Sin embargo, en el v. 113, él ya se había sentado en la cama cuando Simeta se queda muda, rígida y empapada de sudor: “al verme, el hipócrita fijó su vista en el suelo y se sentó en la cama (ἐπὶ κλιντῆρι)”. Sin embargo, él estaba sentado ἐπὶ κλιντῆρι y donde ella lo reclina ahora es ἐπὶ λέκτρων (v. 139). En efecto, el κλιντήρ es una cama para descansar o una silla larga, probablemente la misma en la cual Simeta había pasado diez días y diez noches enferma de amor por Delfis (*Id.* II 86). Por el contrario, el

<sup>462</sup> Las principales virtudes femeninas son recogidas por Jenofonte (*Oec.* VII 3-6) a propósito de la esposa de Isómaco.

<sup>463</sup> ANDREWS (1996: 34) compara este pasaje con el canto III de la *Ilíada* donde Helena es conducida al lecho de Paris por intervención de Afrodita, ya que Simeta sugiere que su iniciativa de acercamiento físico a Delfis es resultado de la persuasión verbal llevada a cabo por éste.

término λέκτρον posee ciertas connotaciones eróticas, pues se aplica, tanto al lecho nupcial<sup>464</sup> como al que alberga una unión ilegítima,<sup>465</sup> y es precisamente aquí, ἐπὶ λέκτρων, donde se va a consumir el amor de Simeta. Obsérvese que en ningún caso emplea Teócrito el término λέχος –que sí aparece en el *Id.* XVII 42 y 133 a propósito de la relación entre Ptolomeo y Berenice, así como la de Zeus y Hera–, símbolo de unión matrimonial y de claras connotaciones relacionadas con el entorno social seguro de la mujer casada, como bien explica Cantarella (1991: 124). En este punto del relato, la descripción de la escena amorosa es sugerente y objeto de nuestro interés, pues ofrece un punto de vista femenino que refleja el deseo de la mujer enamorada, tan intenso como el del hombre. Comienza Simeta su narración deteniéndose en pequeños detalles (el calor que un cuerpo daba al otro, el color de los rostros, los susurros, etc.), pero, súbitamente, decide interrumpirla y resumir los acontecimientos de después, porque es evidente que no quiere confesarlos: “se consumó todo y satisfacimos ambos nuestro deseo”. En esto introduce Teócrito una nota inteligente para caracterizar a su personaje, de modo que el lector percibe el pudor de la muchacha a quien, sin embargo, en estos momentos sólo la diosa puede escuchar. Después de tan apasionada unión, Dover (1971: 96) se pregunta si la protagonista está embarazada y por qué ella misma le da tan poca importancia a este tema hasta el punto de ni siquiera hacer una breve alusión a ello. Añade que la respuesta podría hallarse en que, en la época de la protagonista, no era un peso tan grave el tener un embarazo no deseado, dados los procedimientos abortivos, así como la posibilidad de exposición, o bien, al hecho de que Teócrito, como la mayoría de los escritores griegos, era un hombre.

Como contrapartida a la tónica del contexto erótico, el lenguaje de la mujer es mucho más agresivo, en general, que el del hombre y, así, Simeta se manifiesta verbalmente ofensiva no sólo con su esclava, sino incluso con su querido Delfis. Ya hemos visto con qué modales trata Simeta a su sierva Testílde, por ejemplo, pero ahora sus adjetivos van a zaherir también la sensibilidad masculina. Despechada, lanza vocablos que, como insultos, se desgranán de su boca en tono de reproche contra Delfis: ὦ τάλας (“el muy cruel”, v. 4); ἀνάρσιος (“el ingrato”, v. 6); ὄστοργος (“hipócrita” o “incapaz de un afecto duradero”, v. 112). Es una mujer dolida, cuyo sufrimiento le impulsa a pronunciar palabras

<sup>464</sup> Cf. Pi., *N.* VIII 6; S., *Tr.* 791 y *E.R.* 976; E., *Or.* 1080.

<sup>465</sup> Cf. E., *Ion* 545.

que hieren como dardos cargados de rencor frente a un hombre cobarde, incapaz de enfrentarse a ella y que baja la mirada ante su presencia:

καὶ μ' ἐσιδὼν ὄστοργος ἐπὶ χθονὸς ὄματα πᾶξας<sup>466</sup>

“al verme, el hipócrita fijó su vista en el suelo” (vv. 112).

De modo semejante, también las siracusanas del *Id.* XV ponen verdes a sus maridos, aunque allí se trata de la típica confidencia de camaradería femenina que se aúna contra el sexo opuesto, pero que, en último término, se somete por completo a él (si nos fijamos, sobre todo, en que una de ellas se marcha al final para que su maridito no se enfade al no tener la cena hecha).

En la misma tónica, el posesivo con el que Simeta acompaña el nombre de Delfis en el estribillo revela su carácter fuerte y contrasta, además, con el hecho, bien conocido por el lector, de que Delfis no es suyo ni lo ha sido nunca:

\*Ιυγξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.

“Rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa” (vv. 17, 22, 27, 37, 42, 32, 47, 52, 57, 63).

Sin duda, el posesivo ἐμὸν denota, en este contexto, una fuerte implicación emocional de la protagonista que quiere “atar” a Delfis, no sólo con vínculos mágicos (v. 3), sino también con el poder del verbo.

Pero, en ocasiones, su rabia se traduce en malvadas palabras, que lanza, probablemente, sin pensar, pues prefiere verle morir si es que no regresa:

αἱ δ' ἔτι κά με

λυπῆ, τὰν ᾿Αῖδαο πύλαν, ναὶ Μοίρας, ἀραξέι·

“y si todavía sigue atormentándome, por las Moiras que la puerta a la que él llame será la del Hades” (vv. 159-160).

Ahora bien, esta actitud despechada y agresiva contrasta con la suavidad con que se cierra el idilio, cuando, en los vv. 165-6, la joven se despide de la luna y las estrellas que

<sup>466</sup> La imagen parece tomada de Hom., *Il.* III 217: ὑπαὶ δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄματα πῆξας. Para más semejanzas entre el pasaje de la *Iliada* (III 209-24) y estos versos de Teócrito y las concomitancias y entre Odiseo y Delfis, *vid.* ANDREWS (1996: 36 y 40). *Cf.* también A.R., I 784, III 22, 422; Q.S., V 328; Colluth., 305 y Musae., 160.

acompañan el carro de la Noche serena.<sup>467</sup> Con todo, este cambio quizás no sea sino fruto de su propia inestabilidad y es posible que su serenidad sea tan frágil como lo han sido hasta el momento sus arranques de furia. En cualquier caso, Teócrito deja vía libre a la imaginación del lector.

### 4.3. Simeta contra Simeta

Pero este despecho y esta desesperación de la protagonista se tornan también contra su propia persona, consciente del infortunio y perdición inminente en que se halla. Se llama a sí misma *τάλαιναν* ('desgraciada') en el v. 40 y piensa –en el v. 41– que se ha convertido en una mujer *κακὰν καὶ ἀπάρθενον* ("infeliz y deshonrada") gracias a Delfis: *πᾶσαν ἔχει με τάλαιναν ὁ Μύνδιος* ("El mindio se ha adueñado enteramente de mi persona desdichada", v. 96). También en otros momentos del poema Simeta desprecia su sino: *ἐγὼ δέ οἱ ἄ μέγαλοιτος* ("Yo, infeliz de mí", v. 72). Y lamenta su credulidad ante las palabras de Delfis acerca de los efectos del amor: *ἐγὼ δέ νιν ἄ ταχυπειθής* ("Yo, la muy crédula", v. 138). Como vemos, en general los adjetivos con los que se autocalifica son siempre negativos y guardan una estrecha relación con su desgracia. A fin de aclarar algunas cuestiones acerca de la carga semántica que subyace en estos adjetivos, pasamos a compararlos con aquellos que Simeta dirige contra Testílde, así como con aquellos que la Medea de Apolonio profiere refiriéndose a sí misma.

Por una parte, es significativo que los insultos de Simeta contra Testílde (*δειλαία*, v. 19; *μυσαρά*, v. 20) difieren de los calificativos que lanza contra su propia persona (*με τάλαιναν*, v. 40; *ἄ μέγαλοιτος*, v. 72; *ταχυπειθής*, v. 138), dotados estos últimos de ciertas connotaciones encaminadas a despertar la lástima del oyente. Por otra parte, si comparamos la Medea de Apolonio y la Simeta de Teócrito hallamos algunas diferencias de interés en los calificativos que cada una se adjudica. Por ejemplo, cuando Medea solicita un compromiso de matrimonio sancionado mediante solemne juramento ante testigos,<sup>468</sup> dice:

<sup>467</sup> Vid. SEGAL (1985: 115).

<sup>468</sup> Práctica habitual en época helenística consistente en el mutuo consentimiento.

τύνη δὲ θεοὺς ἐνὶ σοῖσιν ἑταίροις  
 ξεῖνε τεῶν μύθων ἐπίστορας οὓς μοι ὑπέστης  
 ποίησαι, μηδ' ἔνθεν ἑκαστέρω ὀρμηθεῖσαν  
 χήτει κηδεμόνων ὀνοτὴν καὶ ἀεικέα θείης.

“Mas tú, extranjero, ante tus compañeros haz a los dioses testigos de las palabras que me prometiste, y no me dejes partir lejos de aquí menospreciada y sin honra por falta de valedores” (A.R., IV 88-91).

En otro lugar, el adjetivo que Medea se aplica a sí misma –y que sugiere un cierto matiz de agresividad– coincide con el que Simeta emplea para con su esclava: “¿Por qué me domina, desdichada (με δειλαίην), este dolor?” (A.R., III 464). Y el mismo epíteto reaparece en A.R., III 771: δειλὴ ἐγώ (‘Desdichada de mí’). Pero, cuando es el narrador quien habla de ella la llama σχετλίη (‘Desdichada’), por ejemplo, en A.R., III 1133.

Distintamente, Simeta, abandonada, declara *a posteriori* hallarse ya sin honra (vv. 40-41). Pero la honra no significa lo mismo para una y otra: Medea la perderá por traicionar a su padre; para Simeta es una cuestión de entrega. En todo caso, hay una diferencia sustancial entre ambas y es que Medea sí consigue casarse con el hombre a quien ama (A.R., IV 1170 y ss.), aunque luego le salga todo mal, mientras que Simeta se queda sola y sin nada. Se mire como se mire, la relación de Medea es mucho más compleja, duradera y madura que la de la pobre Simeta.

Cabe destacar aquí la estructura bimembre enfática del *Id.* II 41: κακὰν καὶ ἀπάρθενον, paralela, en cierto modo, a la de A.R., IV 91:<sup>469</sup> ὀνοτὴν καὶ ἀεικέα, pues forma, en ambos casos, parte de la diéresis bucólica que se inicia en la conjunción καί.

Veamos un cuadro recopilatorio de estos adjetivos:

SIMETA A SÍ MISMA	SIMETA TESTÍLIDE	MEDEA A SÍ MISMA	SIGNIFICADO
τάλαιναν (vv. 40 y 96)			desgraciada
<b>Κακὰν καὶ ἀπάρθενον (v. 41)</b>			<b>infeliz y deshonrada</b>
μεγάλοιτος (v. 72)			infeliz
ταχυπειθής (v. 138)			crédula

<sup>469</sup> Ambas en negrita en el cuadro-resumen.

	δειλαία (v. 19)	δειλαίην (A.R., III 464) y δειλή (A.R., III 771)	estúpida / desdichada
	μυσαρά (v. 20)		desgraciada
		σχετλίη (A.R., III 1133)	desdichada
		ὄνοτὴν καὶ ἀεικέα (A.R., IV 91)	menospreciada y sin honra

Pasemos ahora a analizar brevemente cada uno de los adjetivos del cuadro para inferir los rasgos esenciales de nuestra protagonista:

- El epíteto *τάλας* se refiere a la persona que soporta males y que, en consecuencia, es desgraciada o infortunada. Cuando Simeta se refiere a sí misma como *τάλαιναν* es, sin duda, por el gran pesar que siente al soportar la marcha de su amado Delfis y, por tanto, posee un evidente tinte autocompasivo.

- Acerca del adjetivo *κακάν*, Gow (1992b<sup>7</sup>: 44) explica que puede tratarse de una reminiscencia de *Od.* X 301 (*μή σ' ἀπογυμνωθέντα κακὸν καὶ ἀνήνορα θήη*) donde *κακόν* significa ‘débil’ o ‘blando’, mientras que rechaza el sentido de *infamis* o *impudica*, a menos que Simeta se refiera a sí misma desde una perspectiva ajena. Con todo, el adjetivo *κακάν* del *Id.* II 41 es también aplicado a una perra en el *Id.* V 27: “¿quién, teniendo una cabra primeriza, prefiere ordeñar una vil (*κακάν*) perra?”. A nuestro entender, en ambos casos se refiere Teócrito a la utilidad o consideración social de los personajes tomando como base que *κακός* puede significar ‘defectuoso’ o ‘que no tiene las cualidades apropiadas’. En efecto, Simeta, deshonrada ya por Delfis no reúne las condiciones esperables en una joven casadera al haber perdido su virginidad, del mismo modo que la perra no es el animal más propio para ser ordeñado.

- Cuando Simeta dice que Delfis la ha dejado *ἀπάρθενον*, puede referirse, bien a que ya no es una jovencita, como sugiere Bailly (s.v. *ἀπάρθενος*) en su definición del término, bien a que ya no es virgen. En ambos casos el adjetivo *κακάν* conservaría su sentido de inutilidad, ya sea por vieja, ya sea por haber perdido la doncellez. Faraone (1999: 154) cree que este epíteto posee el valor de ‘casadera’, sin ninguna referencia al himen, y remite a los análisis de Sissa (1990).

Señala, además, que este término sólo aparece en Eurípides (*Héc.* 612), donde se emplea referido a una muchacha que ha muerto efectivamente virgen y al hacerlo ha perdido su capacidad de casarse y no su virginidad. De acuerdo con esto, Faraone sospecha que Simeta emplea eufemísticamente este término –como otras palabras usadas en el argot de las relaciones cortesanías– para indicar que la joven desaprovechó la oportunidad de tener un novio formal. Sin embargo, por los motivos expuestos con anterioridad, consideramos que Simeta no puede ser una cortesana y que, por tanto, el adjetivo carece de esta doble lectura.

- El calificativo *μεγάλοιτος* del *Id.* II 72, hapax que, según Gow, puede, o no, llevar artículo, está formado sobre *μέγας* y el sustantivo *οἶτος* ('destino funesto', 'desgracia', 'infortunio'). Aparece en forma de vocativo, recurso expresivo de gran intensidad, especialmente eficaz en el género trágico.

- El adjetivo *ταχυπειθής* ('que se deja persuadir con rapidez') del *Id.* II 138, compuesto de *ταχύς* y *πείθω*, se aplica también a un hombre en el *Id.* VII 38 y presenta a Simeta como víctima de su propia inocencia.

- Observamos en el cuadro que el epíteto *δειλός* / *δείλαιος* que Simeta profiere agresivamente contra su esclava Testílde es el mismo que emplea Medea, personaje de más fuerza que Simeta, para definirse, pues el *δείλαιος* –adjetivo muy apreciado por los trágicos– es aquel que se halla en la cumbre de los infortunios. Medea es, por tanto, una mujer que no tiene compasión de sí misma, de tal manera que su lenguaje se torna muy directo y realista. Es una mujer realmente agresiva, no como Simeta, en todo más inconsistente, pues ni es bruja ni mata a nadie ni posee capacidad alguna de acción.

- El adjetivo *μυσαρός* se aplica a las personas con el sentido de 'infame', 'abominable' o 'impuro' y es precisamente el calificativo que le dirige Jasón a Medea, impura y abominable por haber asesinado a sus propios hijos en Eurípides (*Med.* 1393). Desde luego, Testílde no parece haber cometido nada tan grave como para merecer tal denominación, sino que padece la descarga de su airada dueña.

- El epíteto *σχέτλιος* se refiere a las personas dañinas, funestas y que generan el mal. En los poemas homéricos se asocia a héroes u hombres terribles por su fuerza, audacia o crueldad,<sup>470</sup> pero adquiere posteriormente también el

<sup>470</sup> Cf. BAILLY (s.v. *σχέτλιος*).



significado de ‘infortunado’ o ‘miserable’, sobre todo, entre los trágicos,<sup>471</sup> sentido que le atribuye sin duda Apolonio.

- Por último, los adjetivos ὀνοτός (‘despreciable’) y ἀεικῆς (‘inconveniente’, ‘indigno’), este último aplicado con frecuencia a la ropa, no vienen sino a recalcar la consideración en que se tiene Medea.

Por tanto, según acabamos de ver, la elección de los epítetos cumple la misión de resaltar con cuidado y sutileza el carácter y los procesos internos de los personajes femeninos.

## 5. Los efectos del amor

El gusto alejandrino por el contraste se manifiesta por doquier en la poesía teocritea y sirve, de modo especial, para caracterizar el mundo interior de los personajes. Así, por ejemplo, el silencio de los elementos se contrapone a la angustia interior de la maga:

ἡνίδε σιγῇ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' ἄηται·  
 ἃ δ' ἐμὰ οὐ σιγῇ στέρνων ἔντοσθεν ἀνία

“Mira, calla el mar, callan los vientos: pero dentro del pecho no calla mi pena” (vv. 38-39).

De modo semejante, Mosco contrapone –en el *fr.* 1 recogido en el *Anthologium* de Estobeo– la tranquilidad del mar sereno y el temor que causa agitado,<sup>472</sup> tal vez por influencia teocritea. Y también Apolonio de Rodas disfruta con los claroscuros: así, la ira de Heracles motivada por la desaparición de Hilas contrasta con la alegría de los argonautas al zarpar una plácida mañana (I 1276 y ss.); el silencio nocturno contrasta con la agitación interior de Medea: “Tampoco había ya ladrido de perros por la ciudad, ni bullicio sonoro. El silencio reinaba en la cada vez más negra oscuridad. Pero a Medea no la dominó el dulce sueño” (A.R., III 749-51). El contraste con el sueño era ya un tópico en Homero (*Il.* II 1-4 y X 1-4), aunque Teócrito es más conciso que Apolonio, quizás por exigencias del género. Por tanto, los contrastes se insertan en diversos momentos de la

<sup>471</sup> Cf. A., *Pr.* 644; S., *Ant.* 47 y E., *Alc.* 824.

<sup>472</sup> La imagen del mar se empleó con frecuencia en Grecia para representar las emociones femeninas. *Vid.* GIL (1975: 66).

narración y transmiten la creciente tensión del personaje, como también en los vv. 106-7, teñidos de paradoja: “me quedé toda más helada que la nieve, de mi frente corría a chorros el sudor” (vv. 106-7). Así pues, el interior de Simeta está agitado en contraposición al mar que se halla en calma (vv. 38-9). Pero, curiosamente, no es infrecuente que el mar esté revuelto, por lo que el contraste adquiere mayor dinamismo. Con todo, al final del poema la joven se sitúa en armonía con los elementos.

Teócrito penetra, pues, en la psicología de su personaje adentrándose en la sintomatología del amor,<sup>473</sup> de forma que su detallada exposición, breve pero cargada de emotividad, lleva al lector a vibrar al compás de la ansiedad de Simeta. Un elemento estructural, destacado por García-Molinos (1986: 71, n. 22), contribuye de modo significativo a la caracterización de este personaje: la primera parte de sus confidencias a Selene (vv. 64-135) está en quintetos separados por un estribillo nuevo, pero, a partir del v. 136, cuando la narración se hace más patética, esta estructura elaborada desaparece, pues Simeta habla entonces consigo misma más que con la diosa lunar. Con todo, nos parece muy interesante la propuesta de Cavallero (1998: 307-16) según la cual el v. 61 –que, como han notado ya varios autores,<sup>474</sup> no se ajusta al contexto en que nos lo transmiten los manuscritos– sería el estribillo correspondiente a esta parte (vv. 139-158). De tal suerte, el verso vendría a significar “Estoy atada a mi pasión, pero él no hace caso alguno de mí”. De modo semejante, los versos que describen el ritual mágico (vv. 7-63) adoptan la forma de nueve cuartetos separados por un estribillo que insiste en su deseo de que Delfis regrese a ella. Esta estructura reiterativa ayuda al lector a comprender la obsesión que domina a la enamorada. Vemos, pues, cómo el lenguaje y la forma dan cohesión al texto y permiten transmitir sin palabras un contenido fundamental que arrastra al lector hacia el mundo interior de la protagonista:

χῶς ἴδον, ὥς ἐμάνην, ὥς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθη  
δειλαίας, τὸ δὲ κάλλος ἐτάκετο.<sup>475</sup> οὐκέτι πομπᾶς

<sup>473</sup> FANTUZZI-HUNTER (2002: 221-245) piensan que el tema del amor no correspondido podría tratarse de un tópico literario, ya que, por ejemplo, el *fr.* 2 de Mosco presenta una cadena de amores no correspondidos (Pan ama a Eco, Eco a un sátiro, el sátiro a Lide). En cambio, el *fr.* 12 de Bión, parecido a aquél, pero más ambicioso, con su máxima “afortunados los que aman cuando son amados” –opuesta a la negatividad teocritea del *Id.* XIII 66: “desgraciados los que aman”– introduce los *exempla* de tres amores homosexuales correspondidos: Teseo, Orestes y Aquiles.

<sup>474</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 47).

<sup>475</sup> La expresión τὸ κάλλος ἐτάκετο del *Id.* II 83 posee ciertas reminiscencias de los efectos del discurso de Odiseo sobre Penélope en *Od.* XIX 204, pasaje evocado también en el *Id.* VII 76. Nótese asimismo el empleo de este verbo en los *Idd.* I 66, 88; II 39; VI 27 y XI 14. Cf. STANZEL (1995: 262-3).

τήνας ἐφρασάμαν, οὐδ' ὥς πάλιν οἴκαδ' ἀπῆνθον  
 ἔγων, ἀλλὰ μέ τις καπυρὰ νόσος ἐξεσάλαξεν,<sup>476</sup>  
 κείμεν δ' ἐν κλιντῆρι δέκ' ἅματα καὶ δέκα νύκτας.

...

καὶ μεν χρῶς μὲν ὁμοῖος ἐγίνετο πολλάκι θάψω,<sup>477</sup>  
 ἔρρευν δ' ἐκ κεφαλᾶς πᾶσαι τρίχες, αὐτὰ δὲ λοιπά  
 ὅστί' ἔτ' ἦς καὶ δέρμα.<sup>478</sup>

“En cuanto lo vi, me volví loca, y mi pobre corazón quedó abrasado. Desvaneciósse mi prestancia. Ya no paré mientes en aquella procesión, y no sé cómo volví a casa. Comencé a tiritar de ardiente fiebre y estuve en cama diez días y diez noches...Y mi tez se tornó con frecuencia del color del fustete, caíanme de la cabeza todos los cabellos, y me quedé sólo en la piel y en los huesos” (vv. 82-86 y 88-90).

Gow (1992b<sup>7</sup>: 51) considera, por su parecido, que tanto la expresión *χῶς ἴδον, ὥς ἐμάνην* (“en cuanto lo ví, me volví loca”, *Id.* II 82) como *ὥς ἴδεν, ὥς ἐμάνεν, ὥς βαθὺν ἄλατ' ἔρωτα* (“(Atalanta) en cuanto las vio, quedó fuera de sí y cayó en profundo amor”, *Id.* III 42) se inspiran ambas en Homero (*Il.* XIV 294: *ὥς δ' ἴδεν, ὥς μιν ἔρωσ πυκινὰς φρένας ἀμφεκάλυψεν*),<sup>479</sup> donde Zeus queda súbitamente poseído de deseo al ver llegar a Hera a la cumbre más alta del Ida. Sin embargo, Teócrito ha revivido aquí el trillado tema del amor a primera vista, con una extraña variante, en tanto que es generalmente el hombre, no la mujer, quien cae víctima de este tipo de enamoramiento.<sup>480</sup> Por este motivo, Burton (1995: 43-4) hace hincapié en que Simeta asume la iniciativa masculina y en que su amor a primera vista constituye un *topos* en las relaciones pederásticas. En la misma línea, Griffiths (1984: 266-7) opina que el lamento de Simeta en la segunda mitad del poema es similar al de los pederastas entrados en años de los *Idd.*

<sup>476</sup> La elección de *ἐξεσάλαξεν* en lugar de *ἐξαλάπαξεν* no parece casual. Para la primera, cf. Pl., *Lg.* 923b y S., *O.T.* 1455. Para el segundo, cf. S., *Aj.* 1198 y Hdas., III 5. La forma *ἐξεσάλαξεν* sólo aparece en Macedonio (*A.P.* V 235), quien probablemente imita este pasaje teocriteo.

<sup>477</sup> Como ‘fustete’ traducen GARCÍA-MOLINOS el griego *θάψω* (v. 88), arbusto cuya madera producía un colorante anaranjado, aunque reconocen que esta interpretación no es segura. Según GOW (1992b<sup>7</sup>: 53), este cambio de color parece un fenómeno más propio de la reacción de Simeta al ver a Delfis que de la enfermedad que le sigue.

<sup>478</sup> Ese quedarse en los huesos del *Id.* II 90 (*ὅστία καὶ δέρμα*), convertido ya en un tópico literario, es expresado por el griego de diversas formas. Cf. Call., *Cer.* 94: *ἑνὲς τε καὶ ὀστέα*; *Epigr.* 32: *ὀστέα καὶ τρίχες*; A.R., II 201: *ῥινοὶ δὲ σὺν ὀστέα μοῦνον ἔργον*; Q.S., IX 371-2: *καὶ οἱ πᾶν μεμάραντο δέμας, περὶ δ' ὀστέα μοῦνον ῥινὸς ἔην*; etc.

<sup>479</sup> Según GOW, el segundo *ὥς* tiene todos los visos de ser demostrativo y, de acuerdo con la preceptiva antigua, el *ὥς* demostrativo debe acentuarse y la práctica moderna lo escribe oxítono.

<sup>480</sup> Vid. GRIFFITHS (1984: 261).

XXIX y XXX. Sea como fuere, la expresión pone de manifiesto la inmediatez de la pasión incipiente de la protagonista. Para Griffiths (1984: 265), la completa ausencia del elemento masculino, pues no sólo sus compañías, sino que incluso su religión está integrada únicamente por divinidades femeninas –lo mismo que en el *Id.* XV– provocan que Simeta adopte actitudes propiamente masculinas a fin de llenar ese espacio dejado por el hombre. Segal (1985: 114 y 115, n. 31) opina, por su parte, que Simeta es emocionalmente castigada por transgredir el espacio sexual reservado a la mujer: en su primer encuentro con Delfis asume el papel del macho observador que seduce con la mirada; le atrae el cuerpo atlético y bien aceitado de Delfis (atracción meramente física) y se lamenta, como viera Griffiths, al modo de los viejos pederastas. En efecto, según observa Aguilar (1996: 85-6), desde Homero, la mujer que abandona el comportamiento que se espera de ella, como Clitemnestra, Antígona o Fedra, es mal vista: “En cualquiera de estos casos parece claro que la maldad de la mujer ha consistido sobre todo en salirse de su papel asignado, declarando abiertamente sus sentimientos o compitiendo en conocimientos con el hombre”. Pero si Simeta está violando ciertos códigos sociales, ella es tan inconsciente de ellos que nadie se atrevería a juzgarla.<sup>481</sup> Como algunas concubinas de la Comedia Nueva,<sup>482</sup> Simeta ha de ser inocente para mantener la simpatía de la audiencia. No persigue seguridad, prestigio o dinero y es su sentimiento puro de amor lo que arrastra al lector a simpatizar con ella, a diferencia de Delfis, que se muestra –siempre desde el punto de vista de Simeta– manipulador y pleno de dobleces y ambivalencias. Con todo, no falta quien piensa, como Hutchinson (1988: 157), que estos rasgos no son exclusivamente masculinos, pues existen varios ejemplos de iniciativa femenina en el amor.

Más adelante, cuando Simeta describe, en un mayor nivel de concreción, que ha dado un salto cuantitativo y cualitativo en su relación con Delfis, el momento en que le ve franquear el umbral de su puerta, dice:

πάσα μὲν ἐψύχθην χιόνος πλέον, ἐκ δὲ μετώπῳ  
 ἰδρώς μευ κοχύδεσκεν<sup>483</sup> ἴσον νοτίαισιν ἑέρσαις,  
 οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμαν, οὐδ' ὅσσον ἐν ὕπνῳ  
 κνυζεῖνται φωνεῖντα φίλαν ποτὶ ματέρα τέκνα·  
 ἀλλ' ἐπάγην δαγῦδι καλὸν χροῶ πάντοθεν ἴσα.

<sup>481</sup> Vid. GRIFFITHS (1984: 262).

<sup>482</sup> Así la Glícera de la menandrea *Perikeiromene*. Vid. FANTHAM (1975: 64).

<sup>483</sup> Este verbo κοχυδεῖν aparece también en Pherecr., fr. 130.

“me quedé toda más helada que la nieve, de mi frente corría a chorros el sudor, cual húmedo rocío; no podía hablar, ni los balbuceos siquiera que los niños dicen en sueños a su madre querida. Todo mi hermoso cuerpo quedó rígido, enteramente igual a una muñeca” (vv. 106-110).

Como vemos, Teócrito conoce bien los efectos del amor, sea por propia experiencia, sea por tradición literaria, de tal forma que muestra a través del personaje de Simeta la vida interior de una persona ordinaria a quien el lector percibe, gracias a esta descripción, más como una niña que como una devoradora de hombres. Si echamos una mirada retrospectiva, podemos hallar en sus versos ciertos ecos de aquéllos de Safo (31 L-P) y de Apolonio en cuanto al contenido se refiere, que no a la forma. De los aspectos comunes entre Apolonio de Rodas y Teócrito poco podemos decir: si uno se inspiró en el otro, o bien, si emplearon una fuente común, con probabilidad, Safo. Lo cierto es que ambos, por ejemplo, coinciden en recrear la reacción de sus protagonistas en su primer encuentro amoroso a solas. De este modo, Medea se queda inmóvil al ver a Jasón tan guapo:

ἐκ δ' ἄρα οἱ κραδίη στηθέων πέσεν, ὄμματα δ' αὐτῶς  
ἤχλυσαν, θερμὸν δὲ παρηίδας εἶλεν ἔρευθος·  
γούνατα δ' οὔτ' ὀπίσω οὔτε προπάροιθεν ἀεῖραι  
ἔσθενεν, ἀλλ' ὑπένερθε πάγῃ πόδας.

“Entonces a ella el corazón se le precipitaba fuera del pecho, sus ojos se nublaron solos y un cálido rubor invadió sus mejillas. No podía alzar sus rodillas ni hacia atrás ni hacia delante, sino que tenía los pies clavados en tierra” (A.R., III 962-65).

Pero es que entre los poetas helenísticos las contaminaciones se producen en todas direcciones y, así, incluso Calímaco recoge estos consabidos síntomas de la enfermedad del amor en sus versos, sin que lleguemos a tener la certeza de cuál es la versión original, pues eran ya tópicos que salpicaban toda la poesía epigramática:

ὥς δὲ Μίμαντι χιῶν, ὥς ἀελίῳ ἐνὶ πλαγγών,  
καὶ τούτων ἔτι μέζον ἐτάκετο, μέστ' ἐπὶ νεύροις  
δειλαίῳ ῥινός τε καὶ ὀστέα μῶνον ἐλείφθη.

“Como la nieve en el Mimante, como una muñeca de cera<sup>484</sup> al sol, así se consumía, y aún más, hasta que sólo le quedaron al desdichado piel y huesos sobre las fibras” (*Cer.* 91-3).

Con la intención de reflejar con más claridad estas coincidencias, recogemos en un cuadro los tópicos que describen la sintomatología del amor en Teócrito, Safo y Apolonio:

TÓPICO	TEÓCRITO	APOLONIO	SAFO
Enajenación	χῶς ἴδον, ὥς ἐμάνην (“En cuanto lo vi me volví loca”, v. 82)  οὐκέτι πομπᾶς τήνας ἐφρασάμαν, οὐδ’ ὡς πάλιν οἶκαδ’ ἀπῆνθον ἔγων (“Ya no paré mientes en aquella procesión, y no sé cómo volví a casa”, vv. 83-84)	καί οἱ ἄηντο στηθέων ἐκ πυκινὰι καμάτῳ φρένες (“y su prudente razón le era arrebatada del pecho por la zozobra”, A.R., III 288-9) ἐκ δ’ ἄρα οἱ κραδίη στηθέων πέσεν (“el corazón se le precipitaba fuera del pecho”, A.R., III 962)	καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόαισεν (“el corazón en el pecho me arrebató”, v. 6)
Fuego	μοι πυρὶ θυμός ἰάφθη (“mi pobre corazón quedó abrasado”, v. 82)	αἶθετο λάθρη οὔλος ἔρω (“ardía furtivamente el funesto amor”, vv. 296-7)	δ’ αὐτίκα χρῶι πῦρ ὑπαδεδρόμηκεν (“y de pronto un sutil fuego me corre”, v. 10)
Pérdida de belleza	τὸ δὲ κάλλος ἐτάκετο (“Desvaneciése mi prestancia”, v. 83)		
Contraste de frío y calor	ἀλλά μέ τις καπυρᾶ νόσος ἐξεσάλαξεν (“Comencé a tiritar de ardiente fiebre”, v. 85)		ἰδρῶς ψῦχος κακχέεται (“me invade un frío sudor”, v. 13)
Estar en cama	κεῖμαν δ’ ἐν κλιντῆρι δέκ’ ἅματα καὶ δέκα νύκτας. (“estuve en cama diez días y diez noches”, v.		

<sup>484</sup> A partir de este verso infiere Gow (1992b<sup>7</sup>: 55) que se compara Simeta a una muñeca de cera, aunque, en nuestra opinión, la evidencia no está tan clara.

	86)		
Cambio de color de la piel	μεν χρώς μὲν ὁμοῖος ἐγίνετο πολλάκι θάψφ (“mi tez se tornó con frecuencia del color del fustete”, v. 88)	ἀπαλὰς δὲ μετετρωπᾶτο παρειάς ἐς χλόον, ἄλλοτ’ ἔρευθος (“y mudaba sus delicadas mejillas, unas veces en color pálido, otras en rojo”, A.R., III 297-8). θερμὸν δὲ παρηίδας εἶλεν ἔρευθος (“un cálido rubor invadió sus mejillas”, A.R., III 963)	τρόμος δὲ παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποιίας ἔμμι, εθνάκην δ’ ὀλίγω ’πιδεύης φαίνομ’ ἔμ’ αὐται (“me estremezco, más que la hierba pálida estoy, y apenas distante de la muerte me siento, infeliz”, vv. 14-16)
Alopecia	ἔρρευν δ’ ἐκ κεφαλᾶς πᾶσαι τρίχες (“caíanme de la cabeza todos los cabellos”, v. 89)		
Pérdida de peso	ὅστί’ ἔτ’ ἦς καὶ δέρμα (“me quedé sólo en la piel y en los huesos”, v. 90)		
Frío	πᾶσα μὲν ἐψύχθην χιόνος πλέον (“me quedé toda más helada que la nieve”, v. 106)		
Calor	ἐκ δὲ μετώπῳ ἰδρώς μεν κοχύδεσκεν (“de mi frente corría a chorros el sudor”, vv. 106-107)	ιαίνειτο δὲ φρένας εἴσω τηκομένη, οἶόν τε περὶ ῥοδέησιν ἐέρση τήκεται ἠώοισιν ιαινομένη φαέεσσεν (“Un calor derretía por dentro su corazón, como sobre las rosas se derrite el rocío al calor de los rayos de la aurora”, A.R., III 1019-21).	
Mudez	οὐδέ τι φωνῆσαι δυνάμαν (“no podía		ὥς γὰρ ἔς σ’ ἴδω βρόχε’ ὥς με φώναι

	hablar”, v. 108)		σ’ οὐδ’ ἐν ἔτ’ εἴκει (“apenas te miro y entonces no puedo decir ya palabra”, vv. 7-8)
Inmovilidad	ἐπάγην δαγῶδι καλὸν χροά πάντοθεν ἴσα (“Todo mi hermoso cuerpo quedó rígido, enteramente igual a una muñeca”, v. 110)	γούνατα δ’ οὔτ’ ὀπίσω οὔτε προπάροιθεν ἀεῖραι ἔσθενεν, ἀλλ’ ὑπένερθε πάγῃ πόδας (“No podía alzar sus rodillas ni hacia atrás ni hacia delante, sino que tenía los pies clavados en tierra”, A.R., III 962-65) <sup>485</sup>	
Ceguera		ὄμματα δ’ αὐτῶς ἤχλυσαν (“sus ojos se nublaron solos”, A.R., III 962-3)	ὀππάτεσσι δ’ οὐδ’ ἐν ὄρημ’ (“por mis ojos nada veo”, v. 11)
Zumbido de oídos			ἐπιρρόμβεισι δ’ ἄκουαι (“los oídos me zumban”, v. 12)

Así pues, de los síntomas a los que alude Safo, Teócrito recrea los siguientes: enajenación, fuego, contraste entre frío y calor, cambio de color y mudez. De éstos, sólo la enajenación, el fuego y el cambio de color coinciden también en Apolonio. No obstante, Apolonio y Teócrito aportan otros síntomas que no aparecen en Safo: el calor y la inmovilidad. Por su parte, Apolonio recoge un solo motivo de Safo que Teócrito obvia en el *Id.* II: la ceguera. Naturalmente, Apolonio enriquece su descripción con otros elementos que aquí hemos omitido por no tener ningún vínculo directo con Teócrito, como son el mirar continuamente al objeto amado (III 287-8, 444-5), el tener un único pensamiento obsesivo (III 289-90), el consumirse de dolor (III 446, 761-6), el que el espíritu vuele tras los pasos del que parte (III 446-7), el que Medea se autoengañe en sueños pensando que Jasón ha venido a la Cólquide por ella y no por el vello cino (III 616-34), etc.

<sup>485</sup> Sobre estos versos cf. AGUILAR (2004a: 235-240).



Resulta clara, pues, la intencionada *variatio* a partir del poema sáfico donde coinciden no pocos elementos. En este caso, pues, parece que la experiencia personal le dicta al autor el tema y la tradición la forma. Ahora bien, estos síntomas se producen a causa del poder de Eros<sup>486</sup> que se manifiesta imperioso subyugando la voluntad de su víctima como fuego abrasador (*cf. Idd. II 133 y III 17*). De este dios afirma Delfis unos versos más adelante: “Con funesta locura (σὺν...μανίαις) hace huir a la doncella de su morada y a la recién casada abandonar el lecho aún caliente de su esposo” (vv. 136-9). El plural del término *μανία*, utilizado con frecuencia en poesía, aparece tan sólo una vez más en el siracusano, en el *Id. XI 11*: ὀρθαῖς μανίαις, donde el término *μανίαις* ocupa la misma sede y recrea también una atmósfera de amor –curiosamente en el *Id. XXVI, Las Bacantes*, no aparece el vocablo, por lo que éste debe de relacionarse forzosamente con la locura amorosa—. Para Gow (1992b<sup>7</sup>: 58), es evidente el paralelo con Eurípides:

τοιγάρ νιν αὐτὰς ἐκ δόμων ὄστρησ' ἐγὼ  
μανίαις, ὅρος δ' οἰκοῦσι παράκοποι φρενῶν

“Por eso ahora las he aguijoneado fuera de sus casas a golpes de delirio, y habitan el monte en pleno desvarío”<sup>487</sup> (*Ba. 32-33*).

Como observa Dillon (2002: 180), *μανία* es a menudo traducido por ‘locura’, pero no siempre posee tal connotación. Su significado está más próximo a ‘posesión’, un estado que causa un comportamiento anormal, pero no obligatoriamente locura. Platón –como también Plutarco–<sup>488</sup> define cuatro tipos de manía: la profética que viene de Apolo, la mística de Dioniso, la poética de las Musas y la erótica de Afrodita y Eros. Tanto hombres como mujeres son susceptibles de verse influidos por todas ellas, si bien la *μανία* de Apolo y de Dioniso afecta especialmente a las mujeres.

Pero, según hemos visto, el amor de Simeta es egoísta, ya que antes prefiere ver muerto a Delfis que vivir sin poseerle: “Así la carne de Delfis se deshaga en la llama (v. 26)”. Algo más adelante (vv. 159 y ss.) sugiere, al tiempo que invoca a las Moiras, que está dispuesta a matar a su amante ingrato si no logra recuperarlo: “por las Moiras que la puerta a la que él llame será la del Hades”. En una situación semejante, Medea en Apolonio

<sup>486</sup> En las *Argonáuticas* Eros es, en opinión de GIANGRANDE (1993: 227), una divinidad positiva, ya que permite a los héroes alcanzar sus fines.

<sup>487</sup> Trad. de GARCÍA GUAL (1985: 349).

<sup>488</sup> *Cf. Pl., Phdr. 265a y Plu., Mor. 758e-759b*, respectivamente. Sobre si la locura es algo bueno o malo véase también *Pl., Phdr. 244a-245a*.

(A.R., III 788-90) piensa en una solución diferente que a Simeta ni se le pasa por la imaginación: el suicidio. Para ella, se trata, en realidad, de un debate interno entre los impulsos de su corazón, es decir, ayudar a Jasón, y los dictados de su conciencia, que le inducen a quitarse la vida. Pero es que los encantamientos de Medea son para salvar a Jasón y no para destruirle ni atraerle.

## 6. Simeta y el tiempo

A partir del v. 66 Simeta comienza su relato siguiendo un orden cronológico. En el v. 70, como apunta Gow (1992b<sup>7</sup>: 50), el adjetivo μακαρῆτις referido a la nodriza tracia indica que ésta ha muerto y, por tanto, que hace ya tiempo desde que tuvieron lugar los hechos narrados por Simeta. Sin duda, la protagonista introduce este detalle con la intención de otorgar un mayor estatus a su relación con Delfis, pues tiene ya cierta solera. En cualquier caso, se trata, sin duda, de un elemento que marca un lapso de tiempo considerablemente amplio, si bien nada impide pensar que la muerte de la nodriza se ha producido hace poco –no hace falta incidir en la fragilidad de la existencia–. El imperfecto ἐπῆδεν del *Id.* II 91 (“¿A qué vieja dejé de acudir que entendiera de encantamientos?”) en lugar de un presente, refuerza la idea de que ha transcurrido un intervalo importante o, al menos, así lo siente Simeta –aunque nosotros sabemos que sólo lleva once días sin su amado–. En este sentido, la muchacha no deja de lastimarse por el paso irrevocable del tiempo: ὁ δὲ χρόνος ἄνυτο φεύγων (“y el tiempo pasaba”, v. 92).

Según el propio Gow (1992b<sup>7</sup>: 60) ha notado, si bien Teócrito es sumamente detallista para las pinceladas temporales,<sup>489</sup> introduce una pequeña incongruencia en el *Id.* II 144 cuando Simeta afirma: κοῦτε τι τῆνος ἐμὶν ἀπεμέμψατο μέσφα τό γ’ ἐχθές (“Hasta ayer ninguna queja tuvo él de mí ni yo de él”). Sabemos bien que hace once días que no lo ve y, por tanto, es probable que el adverbio ἐχθές sirva para contrastar la penosa situación actual con el pasado feliz no tan lejano. Una mujer emocionalmente poco estable podría recurrir a la mentira inconsciente a fin de acentuar su trágica situación.

<sup>489</sup> El número tres y el doce –empleados en Teócrito para designar el tiempo que Delfis ha estado junto a Simeta y el tiempo que lleva sin estar con ella– son ejemplos iterativos que permiten al lector evitar la repetición y crean un efecto casi ceremonial. *Vid.* ANDREWS (1996: 43).

Pero el número once parece acompañar a aquellos que sufren de amor en la poesía teocritea.<sup>490</sup> También el segador Buceo del *Id.* X confiesa la causa de su pena ante la inquisición de Milón: {BO.} ἀλλ' ἐγώ, ὦ Μίλων, ἔραμαι σχεδὸν ἑνδεκαταῖος (“Buc.- Pues yo, Milón, va para once días que estoy enamorado”, v. 12). Y en otro contexto amoroso le dice Polifemo a Galatea: τράφω δέ τοι ἑνδεκα νεβρώς (“Para ti crío yo once cervatos”, *Id.* XI 40). Para el enamorado Ésquinas han transcurrido también once días desde su último punto de referencia<sup>491</sup> –aunque no sabemos cuál es–: σήμερον ἑνδεκάτα (“Hoy estamos a once”, *Id.* XIV 45).

Por tanto, el número de diez días se torna una cifra soportable, por ejemplo, cuando Simeta enferma de amor (*cf.* *Id.* II 86: κείμεν δ' ἐν κλιντῆρι δέκ' ἄματα καὶ δέκα νύκτας), mientras que el undécimo constituye la gota que colma el vaso cuando se ve rechazada. En efecto, hace tan sólo once días (νῦν δέ τε δωδεκαταῖος ἀφ' ὧτέ νιν οὐδὲ ποτεῖδον, v. 157) que Delfis no la visita, pero para ella es un lapso de tiempo abismal, pues debemos imaginar que cada segundo pasa lento y tedioso a causa de la angustia y la ansiedad que le provoca la ausencia del amado.

## 7. Simeta y la magia

Gran parte de los estudiosos<sup>492</sup> sostiene que los encantamientos amorosos eran practicados con independencia del sexo, pese a que, en general, las esferas del hombre y la mujer estaban bien definidas. De hecho, las tradiciones persa, judía y chipriota referidas por Plinio recogen prácticas mágicas de creación masculina. Con todo, los hombres empleaban la magia generalmente para infundir en las mujeres una pasión descontrolada (ἔρως), mientras que las mujeres la utilizaban más bien para mantener, acrecentar o recuperar el cariño del amado (φιλία), aunque por supuesto siempre cabían las excepciones.<sup>493</sup> No obstante, no por mera casualidad, el mundo de la magia y la

<sup>490</sup> Cf. Gal., *In Hippocratis librum primum epidemiarum* 17a, 174, 4 y *De crisibus libri III* 9, 627, 9.

<sup>491</sup> Vid. GARCÍA-MOLINOS (1986: 142, n. 10).

<sup>492</sup> Vid. FARAONE (1999: 9).

<sup>493</sup> FARAONE (1999: 146-7) observa, además, que en el mundo griego hay hombres socialmente inferiores que actúan como mujeres. Así, afirma (1999: 152) que Simeta pronuncia un encantamiento en forma de *agogé*, del mismo tipo que el que presenta Teócrito en el *Id.* VII 103-114 cuando un personaje masculino solicita de Pan, patrón de la atracción homoerótica, que traiga a un muchacho hasta sus amantes brazos, pasaje en el que

superstición se ha visto vinculado, indefectiblemente, al ámbito femenino.<sup>494</sup> Significativamente, según observa García Teijeiro (2005: 35), no hay magos en la literatura clásica griega, lo cual contrasta con los testimonios de los documentos mágicos conservados. De este modo, las divinidades griegas de la magia y los fantasmas son deidades relacionadas intrínsecamente a la mujer,<sup>495</sup> como lo están Selene, Hécate y Ártemis, invocadas por Simeta (vv. 33 y ss.). De hecho, incluso cuando un varón invoca a Hécate es para recibir algún favor de una mujer. Por ejemplo, cuando Jasón solicita la ayuda de Medea para superar las pruebas impuestas por Eetes le dice: “Te lo ruego por la propia Hécate y por tus padres y por Zeus” (A.R., III 985-6). En definitiva, lo que hace Jasón es recurrir a elementos del mundo de Medea para persuadirla (¡incluso menta a sus padres contra quienes la joven maquina en pro de Jasón!). En justa correspondencia, Jasón ha de ofrecer sacrificios a Hécate según los mandatos de la maga (A.R., III 1035). Se produce, en suma, un acercamiento entre magia y religiosidad desde el momento en que al hombre le falta el apoyo divino y recurre entonces a la magia como lo hace Simeta: fusiona las deidades tradicionales (alusiones a Ártemis, Hécate, etc.), la magia (ritos diversos) y la ciencia (donde se invoca a Selene). Con todo, no debemos interpretar –según advierte Gordon (1997: 130-1 y 146)– que la existencia de textos de contenido mágico y astrológico en el mundo helenístico sea fruto de una nueva intensidad de creencia y práctica popular, pues esta hipótesis se halla falta de argumento, dadas las características de los testimonios. En efecto, la mayoría de las fuentes más prometedoras para el conocimiento de la magia y la astrología en este periodo están llenas de valores convencionales, pero esos valores pertenecen a la cultura libresca y por este motivo son de poca consistencia para una comprensión global del mundo helenístico.

A nuestro parecer, en la relación entre la magia y lo femenino subyace una manifestación de la carencia de poder social de la mujer. En efecto, si su actuación pública se ve limitada por los criterios de la sociedad imperante, es natural que la mujer tienda a buscar un dominio propio y poderoso que el mundo masculino no pueda destruir. En esta línea –valga el anacronismo–, Sánchez (2003: 421) afirma de las brujas españolas: “Nuestras enamoradas aficionadas a la magia son, en el fondo, corazones pragmáticos,

---

FANTUZZI y MALTOMINI (1996) ven una parodia de los encantamientos amorosos, en especial de los que prometen una recompensa o castigo a una divinidad o fantasma si el deseo no se cumple.

<sup>494</sup> Vid. ESPEJO MURIEL (1999: 45).

<sup>495</sup> Con todo, la magia como motivo literario aparece ya en Homero donde cada divinidad –masculina o femenina– además de emplear plantas, brebajes o ungüentos, se relaciona con un objeto de poder sobrenatural como la égida de Zeus, el tridente de Posidón, el casco de Hades, el ceñidor de Afrodita, las sandalias aladas de Hermes, etc. Vid. CALVO (1998b: 42).

mujeres desvalidas socialmente, sin el amparo masculino, a quien tratan de conservar a toda costa”. Así, en la Edad Media “las brujas” serán exterminadas por el fuego purificador, pues ninguna otra arma podía alzarse ante la brujería. No parece casual el que a lo largo de la historia hayan sido, sobre todo, mujeres las dotadas de tales poderes sobrenaturales y, en este sentido, los inquisidores Heinrich Kramen y Jacopus Srenger expusieron en su *Malleus Maleficarum* las razones por las cuales las mujeres son el principal responsable del problema de la brujería.<sup>496</sup> No es fruto del azar el que hoy en día se hable de la “intuición femenina”, pese a que los hombres no parecen hallarse completamente ajenos a este sexto sentido.

Simeta, impotente ante su situación de desagravio amoroso, es un personaje cuyo ámbito de actuación queda, así, restringido a la magia, de modo que se entrega al poder de la palabra, pues ya sólo puede castigar a Delfis con el efecto de la maldición. Es una mujer que se debate entre el *odi et amo*, entre la desesperación y la esperanza. Por ello, cuando se siente completamente poseída por la fuerza del amor y se consume de ansiedad y de deseo, busca ayuda en la brujería de una vieja (v. 91). Ahora bien, si requiere los servicios de otra bruja significa que ella misma no lo es o que carece de poder suficiente y en ello dista mucho de la Medea de Apolonio que sí es una auténtica maga:<sup>497</sup> incluso los cerrojos ceden por sí mismos a su paso por efecto de sus encantamientos (A.R., IV 41-2) y su mirada embruja al dragón (A.R., IV 145-6), hazañas muy superiores a la brujería casera de una aficionada como Simeta. En este sentido, Teócrito va mostrando con los pequeños detalles característicos de su habitual sutileza que Simeta es, en realidad, una bruja de pacotilla. Por ejemplo, cuando en los vv. 14-16 desea equipararse a las grandes magas de la tradición griega (Κίρκας, Μηδείας), se equivoca en el nombre de la última (Περιμήδας), lo cual ha generado no pocos quebraderos de cabeza entre los estudiosos.<sup>498</sup> En consecuencia, la torpeza de la protagonista estaría, además, acorde con su condición social: una clase poco culta –la propia de las mujeres en general–, que ni conoce con exactitud la tradición, ni, evidentemente, el arte de la brujería. En cualquier caso, si bien los encantamientos poseen, en su mayoría, finalidad amatoria, gran parte de los autores coinciden en la inutilidad de las hierbas tanto para conseguir un amor como para retenerlo y quizás sea precisamente la imposibilidad de alcanzar esa meta lo que genera tal

<sup>496</sup> Vid. SÁNCHEZ (2003: 49-58). Incluso en largometrajes como *El exorcista* o *El Exorcista, el comienzo* de Renny Harbin el demonio se encarna en mujeres.

<sup>497</sup> Un claro antecedente de la mujer-maga se encuentra en la figura de Circe en Hom., *Od.* X que, a través del mundo helenístico, pasa a la literatura latina. Cf. Verg., *A.* IV y *Ecl.* VIII o Plin., *Nat.* XXVIII 17.

<sup>498</sup> Para más detalles remitimos al capítulo correspondiente a la diosa Hécate.

abundancia de prácticas. A nuestro modo de ver, Teócrito introduce aquí una sutil *anticipatio*, pues, curiosamente, las magas invocadas por Simeta, esto es, Circe y Medea, siendo magas hábiles, tampoco pudieron conservar al hombre que amaban.<sup>499</sup>

Por tanto, Simeta, en su ἀδυναμία, confía ciegamente en la magia como último recurso y en ella radica su esperanza hasta el final del poema: νῦν μὲν τοῖς φίλτροις καταδήσομαι<sup>500</sup> (“Pero ahora lo encadenaré con mis hechizos de amor”, v. 159). Retoma, de este modo, el motivo temático con que iniciaba la primera parte (v. 3), de forma que podemos hablar de una composición anular. Pero el poder del amor es invencible y ni siquiera los encantamientos son capaces de reducirlo. Simeta, en la nocturna soledad de su casa, invoca a Selene, a quien convierte en cómplice, y le cuenta todo lo concerniente a Delfis, desde sus inicios hasta el momento actual. Para ello, se pregunta por el origen de su pena, interrogación retórica que sirve de pretexto para hacer partícipe a Selene de sus desgracias: ἐκ τίνος ἄρξωμαι; τίς μοι κακὸν ἄγαγε τοῦτο; (“¿Por dónde comenzaré? ¿Quién me ha traído esta pena?”, v. 65). A partir del v. 69 Simeta se dirige a la diosa lunar en los estribillos, así como en el v. 80, de tal modo que su monólogo adquiere la forma ficticia de un íntimo diálogo. Gow (1992b<sup>7</sup>: 33), partiendo de las invocaciones a Selene con que se abre y se cierra el parlamento de Simeta a modo de *Ringkomposition* (vv. 10 y 165), piensa que la escena se desarrolla probablemente al aire libre, bien en el patio, bien arriba en una habitación descubierta, como en Apuleyo (*Met.* III 17). Sin embargo, parece más probable que las mujeres se hallen en el interior del hogar<sup>501</sup> y que las palabras dirigidas a la luna y las estrellas –como si las estuvieran viendo– se realicen a través de una ventana. También Medea en Apolonio –como Penélope en Homero (*Od.* I 328-332); la mujer de Eufileto en Lisias (I 9-10) y Europa en Mosco (II 6)– se halla en el gineceo: “Como una doncella recoge en su fino vestido el resplandor de la luna llena que asciende por encima de su aposento situado bajo la techumbre...” (A.R., IV 167-9).<sup>502</sup> White (1979a: 19) observa que, en el fragmento de mimo atribuido a Sofrón que describe

<sup>499</sup> Así, en Ov., *Ep.* XII 169-170, Medea le dice a Jasón: “Los mismos sortilegios, hierbas y artes me abandonan, de nada me sirve la diosa ni los ritos de la poderosa Hécate”.

<sup>500</sup> Esta palabra presenta un pequeño problema textual: en tres ocasiones (vv. 3, 10 y 159) la tradición manuscrita presenta unánimemente καταθύσομαι, pero los escolios atestiguan una variante aún más antigua καταδήσομαι que indudablemente –y todos los editores modernos piensan así– es el texto correcto. *Vid.* GRAF (1997: 178, n. 5).

<sup>501</sup> Así también opina WHITE (1979a: 17), quien observa, además, que las mujeres, por su condición, no podrían salir de casa por la noche.

<sup>502</sup> Una imagen semejante de una doncella recién casada que mira un astro puede hallarse en Apolonio (I 774) o incluso en A.P. V 123, donde la luz de la luna ilumina a través de la ventana a dos amantes reclinados en el lecho.

una ceremonia de magia semejante a la de Teócrito, la escena se produce en el interior de una habitación cuyas puertas están cerradas y, cuando llega el climax, las puertas se abren y entra la luz de la luna. También Luciano (*Dmer.* IV), quien parodia el *Id.* II de Teócrito, presenta a sus personajes en el interior de la casa. De hecho, Simeta dice en el v. 50: “así pueda yo ver también a Delfis, y venga a esta casa (ἐς τὸδε δῶμα) como enloquecido”, como si, en efecto, se hallase dentro del edificio, el cual, a su vez, no se encuentra lejos del mar, según se desprende del v. 38: “calla el mar, callan los vientos”.

Selene es una divinidad femenina por naturaleza también en la mitología –donde, por ejemplo, el elemento femenino Isis se opone al masculino Osiris– y es, por ello, el confidente ideal para una mujer enamorada. Como astro, se ha visto a menudo implicado en ciclos femeninos y además posee connotaciones relativas a la magia: la luna y la noche junto a las brujas y los encantamientos, constituyen los ingredientes imprescindibles de todo rito mágico. Así pues, Simeta se agarra a estos referentes y le habla a la diosa lunar en busca de una panacea para atenuar su sentimiento de soledad. Distintamente, en las *Argonáuticas* de Apolonio, Selene, relacionada también con las hechiceras, interviene de manera activa (IV 57-65) como el resto de divinidades (*cf.* Hera en IV 294 y ss.). La despedida a Selene y las estrellas (vv.165-6) con que concluye el *Idilio*, al modo de las de los himnos homéricos, muestra cómo convergen, aquí y allá, elementos del legado literario precedente.

Pasamos ahora a analizar las escenas de ritos mágicos<sup>503</sup> que cobran vida gracias al *pathos* de Simeta. A diferencia de Medea en Apolonio, auténtica maga que acude al templo de Hécate a llevar las pócimas para realizar sus ritos mágicos (III 838-42), Simeta no es ni mucho menos una profesional en el asunto y elabora remedios caseros en su propio domicilio. Gow (1992b<sup>7</sup>: 39) observa que el encantamiento está formado por nueve estrofas, número apropiado en tanto que el es el número mágico por excelencia (*cf.* *Id.* VI 39 y XX 11), particularmente vinculado a la trinidad de la diosa invocada por Simeta (Ártemis-Selene-Hécate). En primer lugar, la hechicera anuncia su propósito:

ὥς τὸν ἐμὸν βαρὺν εἶντα φίλον καταδήσομαι ἄνδρα

“que he de encadenar al desdeñoso hombre que yo quiero con vínculos mágicos” (v. 3).

<sup>503</sup> *Vid.* SCHWEIZER (1937: 12-54), quien defiende que Teócrito no ha estudiado intensamente la esencia de la magia, pese a que pudo haber tenido un conocimiento más amplio de la materia, especialmente en la isla de Cos.

A continuación informa de las divinidades a las que va a dirigir sus plegarias y de la manera en que va a hacerlo. Simeta susurra los encantamientos que han de pronunciarse en voz baja (ἄσυχχα, v. 11), según una costumbre en este tipo de ritos, bien porque desea pasar inadvertido y que no la oigan, bien porque quiere mantener oculta su fórmula de encantamiento, pues si alguien la oyera quedarían desvirtuados sus efectos. Sólo las diosas que la asisten deben escucharla:

τὶν γὰρ ποταείσομαι ἄσυχχα, δαῖμον,  
τῇ χθονίᾳ θ' Ἑκάτῃ,

“a ti (Luna), muy quedo, entonaré mis encantamientos, diosa, y a Hécate infernal” (vv. 11-12).

Observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 43) que el silencio es frecuente en descripciones de magia (cf. A.R., III 1196), pero no exclusivo, pues, como recuerdan García-Molinos (1986: 65, n. 4), en otras ocasiones, el mago grita con voz fuerte, como el hechicero en Luciano (*Nec.* 9). Este secretismo de Simeta podría ponerse en relación directa con el hecho de que su amor es un amor furtivo, o bien con que no desea que se conozca su necesidad de acudir a remedios mágicos para recuperarlo. Sin embargo, no debe de ser tan secreto el asunto cuando al menos Anaxo y Testílde tienen conocimiento de su existencia. En cualquier caso, posiblemente la magia de Simeta no va a surtir efecto porque dentro de su pecho no existe el silencio preciso para que el rito alcance su completa efectividad.

Como en toda ceremonia, también en ésta se insertan las usuales repeticiones rituales que se materializan en el estribillo (v. 69, 75, 81, 87, 93, 99, 105, 111, 117, 123, 129 y 135), elemento de cohesión para las plegarias de Simeta, a primera vista algo inconsistentes. Pues, para que el encantamiento resulte provechoso debe existir una armonía entre τὰ δρώμενα y τὰ λεγόμενα, según la característica oposición ἔργον / λόγος de la cultura griega. Pero, como apunta Fernández (1998: 100-101), el poeta ha prescindido de aquellas fórmulas mágicas ininteligibles que abundan en los *PMG* y no está claro el motivo. Es evidente que Teócrito no ignora la importancia de τὰ λεγόμενα pero parece que, para él, poseen más relevancia otros factores: no le interesa reflejar fielmente el mundo de los ritos mágicos al uso, sino que utiliza algunos de sus elementos para recrear un ambiente sobrenatural. Así, parte del vocabulario describe la atmósfera oscura y siniestra que debía caracterizar las prácticas de magia negra. Por ejemplo, Simeta provoca la “risa maligna” de su sirvienta (ἐπίχαρμα) a la que llama ‘sucio’, ‘abominable’



(μυσαρά); los cachorros tiemblan (σκύλακες τρομέοντι) al paso de Hécate por entre las tumbas de los muertos; las perras, con sus aullidos, anuncian la aparición de Ártemis (ταὶ κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὠρύονται); las prácticas se ejecutan al amparo de la noche (ἄς ἔτι καὶ νύξ); el fuego de los sahumerios es “salvaje” (ἄγριος); hay referencias a la negra sangre (μέλαν αἷμα...); etc.

De esta guisa, el hecho de que Simeta no pronuncie escrupulosamente τὰ λεγόμενα, se debe, en nuestra opinión, más que al desconocimiento del autor en tal materia, a una voluntad de caracterizar a Simeta como una aficionada que se dedica a cosas serias. Por este motivo, las únicas fórmulas existentes parecen, más bien, fruto de una improvisación (πάσσω ἅμα καὶ λέγε ταῦτα· Τὰ Δέλφιδος ὅστια πάσσω) y en ello subyace, por tanto, una intención de aclarar la inexperiencia y la poca profesionalidad del personaje, no mediante palabras, sino precisamente por su ausencia. Se trata, en definitiva, de una sutil y refinada elaboración del material literario. En consecuencia, lo verdaderamente importante es la figura femenina, su sentir y sus posibilidades de actuación en el marco social al que se ve confinada. Así, el personaje de Simeta, teñido de emoción, dista mucho de llevar a cabo una mera repentización de un típico ritual, aunque, en todo caso, el rito ha de realizarse ἔς τέλος (v. 14), como es corriente en los experimentos mágicos.

Según es costumbre en este tipo de prácticas, Simeta requiere también de elementos específicos para la configuración de su pócima: un vaso (κελέβα), lana púrpura (ἄωτον οἶος φοινικέον), harina de cebada (ἄλφιτα), ramas de laurel (δάφναι), salvado (πίτιρα), un objeto de bronce para hacer resonar (χαλκεόν), cera (κηρός), un rombo de bronce (ῥομβος χάλκεος), líquido para libaciones, una fimbria del manto del amado (κράσπεδον ἀπὸ τῆς χλαίνας), un lagarto (σαύρα), fuego, hierbas (θρόνα) y fórmulas mágicas.<sup>504</sup> Sin embargo, como ha visto Graf (1997: 203), su lenguaje pertenece al ámbito de la cocina, de forma que podríamos encontrarlo en un libro de recetas: “espolvorear” el altar con harina, “derretir” la cera, “mezclar” el lagarto, “machacar” las hierbas, registro propio de su habitat doméstico. Olvida, además, que, a fin de dirigirse a la divinidad, es requisito indispensable estar “puro” (ἄγνός) y liberado de todo μῖασμα, lo cual requería de un periodo y un rito de purificación que se llevaba a cabo de un modo distinto según el lugar.

<sup>504</sup> Cf. Prop., III 6, 25 y ss., pasaje dependiente de Teócrito.

De otro lado, de los tipos de magia que distingue Frazer<sup>505</sup> –efectiva, imitativa e imaginativa o inductiva–, la protagonista no emplea la magia inductiva que se refiere a las metamorfosis, la creación de tempestades, la resurrección de muertos o el poder sobre divinidades, etc., pero sí practica la magia efectiva, porque utiliza hierbas y drogas con fines malignos y sus pociones pretenden ser venenosas y afrodisíacas. Y también recurre a la magia imitativa, basada en el principio de semejanza *similia similibus*, de forma que sus actos son los propios de la magia simpática, en la cual el objeto afectado es representado por un símbolo.<sup>506</sup> Este tipo de magia era más efectiva si se poseía un objeto o parte del cuerpo del embrujado (pelo, uñas, etc.). Fue Plinio el Viejo quien introdujo en Roma los conceptos de simpatía (*concordia*) y antipatía (*discordia* o *repugnantia*), en la idea de que lo semejante ejerce influencia sobre lo semejante.<sup>507</sup> De este modo, cuando en el primer estribillo (vv. 17, 22, 27, 37, 42, 32, 47, 52, 57 y 63) la hechicera dice: “rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa”, suponemos que hace girar, a la vez, la ἵνυξ, lo cual representa el deseo de ver a Delfis girar ante su puerta, así como el inestable poder del amor erótico.<sup>508</sup> Así también, la cebada representa los huesos de Delfis (vv. 18-21), el laurel, su carne (vv. 23-26), la cera derretida simboliza el deseo de ver al amado deshecho de amor por ella (vv. 28-31), la fimbria (κράσπεδον) de Delfis que Simeta echa demenzada al fuego (*Id.* II 53) representa a Delfis, las hierbas machacadas simbolizan sus huesos (vv. 58-62), etc.

Veamos algunos aspectos destacables de los elementos que intervienen en el ritual según su orden de aparición en el poema. El primer elemento mencionado, el laurel (vv. 1, 23),<sup>509</sup> poseía, según los antiguos, virtudes apotropaicas, de manera que la hechicera estaría tomando precauciones antes de evocar a potencias peligrosas, si bien no se relaciona con los hechizos de amor a no ser en Virgilio (*A.* VIII 82) y Propertio (*II* 28, 36), pasajes ambos dependientes de Teócrito.

El segundo elemento que se menciona, la lana carmesí (v. 2), parece desempeñar la misma función que el laurel en el ritual, pues ambos, la lana y el color carmesí, están dotados de poderes apotropaicos (*cf. Id.* XXIV 98 para otros ritos de purificación). Según Gow (1992b<sup>7</sup>: 37), la lana debe de simbolizar aquí la κατάδεσις de Delfis o, al menos, el

<sup>505</sup> Vid. VEGA (1998: 226-7).

<sup>506</sup> Este hecho viene muy bien marcado en el texto con las partículas *wj ...wj* al modo homérico (vv. 24-26 y 28-31). Vid. FERNANDEZ (1998: 99).

<sup>507</sup> Vid. ERNOUT (1964: 190-195) y PINILLA (1998: 223).

<sup>508</sup> Vid. SEGAL (1973: 41).

<sup>509</sup> Las primeras palabras de Simeta (Πᾶι μοι ταὶ δάφναι;) recuerdan a Sofrón (*fr.* 5 Kaibel): πᾶι γὰρ ἁ ἄσφαλτος;. El acercamiento de este último autor a la práctica mágica es más próxima a la realidad, mientras que en Teócrito apreciamos una refinada elaboración helenística. Vid. SCHWEIZER (1937: 14-15).

contexto sugiere que esa fue la intención primera (vv. 2-3). En efecto, las víctimas de la magia sufren *καταδυσμός* (vv. 3, 10 y 159) –procedimiento frecuente tanto en los papiros mágicos como en las tablillas de defixión, lo mismo que en Esquilo (*Eum.* 306)–, lo cual, en literatura, significa poco más que “encantamiento” (cf. Pl., *R.* 364c; *Lg.* 933a) y tiene como objetivo el sometimiento de la persona “embruja”.

El *ἵυγξ*, el tercer elemento, parece estar relacionado con uno de los términos con que, en las lenguas germánicas,<sup>510</sup> se designa el “destino” (a.a.a. *wurt*; antiguo noruego, *urðhr*; anglosajón, *wyrd*) y que deriva de un verbo I.E., *uert* (‘girar’), del que proceden los términos del a.a.a. *wirt*, *wirtl* (‘huso’), (‘rueca’); el holandés *worwelen* (‘girar’).<sup>511</sup> Si esto es así, Simeta estaría invocando el poder de la luna para actuar sobre el destino. El *ἵυγξ* (‘torquilla’) era, además, un pájaro de incesante movimiento, el tuercecuellos, en el cual se había convertido por la venganza de Hera una ninfa del mismo nombre, hija de Eco, que había conseguido mediante sus filtros que Zeus se enamorara de Io o de ella misma.<sup>512</sup> El empleo de este pájaro en la magia se debe probablemente a los movimientos de su cuello en épocas de apareamiento, que cumplen la función de atractivo. Por ello, atado a una rueda taladrada con dos agujeros centrales<sup>513</sup> y con sus cuatro miembros limitados por un círculo que giraba incesantemente, donde se dibujaba a la persona que se quería atraer, el tuercecuellos servía en operaciones de magia amorosa.

Píndaro (*P.* IV 214) atribuye esta invención a Afrodita –así parece entenderlo Teócrito– y un epigrama alejandrino anónimo contiene una dedicación de la rueda mágica a la diosa (*A.P.* V 205). En cambio, Eurípides (*Hel.* 1362) asocia el rombo con la adoración a la diosa madre, Apolonio (*I* 1139) con la veneración a la diosa Rea, Ateneo (*XIV* 38) con el culto a Cíbele y en *A.P.* VI 165 se conecta con el culto a Dioniso. Los autores cómicos<sup>514</sup> aluden al *ἵυγξ* como un instrumento propio de la magia y el mismo término se emplea también para la rueda sin el pájaro, como probablemente aquí. En efecto, la palabra *ἵυγξ* podía designar tanto el pájaro como la rueda en la cual se ataban también otros instrumentos de magia susceptibles de un vivo movimiento giratorio<sup>515</sup> y, por extensión, también a la maga experta en magia erótica, así como al propio encantamiento. Es significativo que en los papiros de encantamientos amorosos el *ἵυγξ* no aparezca

<sup>510</sup> Vid. ELIADE (1981: 194).

<sup>511</sup> Cf. KRAPPE (1952: 103).

<sup>512</sup> Cf. Phot., s.v. *ἵυγξ*; Pind., *N.* IV 35.

<sup>513</sup> Vid. SÉCHAN (1965: 73-5); JUST (1989: 267) y GARCÍA TEJEIRO (1999: 74).

<sup>514</sup> Vid. Ar., *Lys.* 1110.

<sup>515</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 98, n. 3).

mencionado ni una sola vez ni tampoco en la literatura latina, aunque es fácil identificar el objeto representado en vasos y otros monumentos.<sup>516</sup>

Entre los estudiosos se ha discutido si el ἵνγξ y el rombo deben considerarse instrumentos diferentes o no.<sup>517</sup> La mayoría observa distinciones –pese a que ambos nombres hayan podido ser empleados el uno por el otro– lo cual nos parece acertado.<sup>518</sup> Sin embargo, para White (1979a: 32) está claro que el hecho de que Teócrito mencione a Afrodita en conexión con el rombo sugiere que el poeta consideraba el ἵνγξ y el ῥόμβος como el mismo instrumento. La dificultad más grande estriba en que ninguno de los dos elementos aparece en los papiros. El rombo apenas está atestiguado, mientras que el ἵνγξ lo está literariamente desde Píndaro y aparece también en pinturas de vasos atenienses de los siglos V y IV a. C. donde es casi siempre manipulado por Eros. Posteriormente, las alusiones son sólo literarias y con probabilidad no se utilizaban durante la época de mayor difusión de los papiros.<sup>519</sup>

Según Gow (1992b<sup>7</sup>: 41), la harina de cebada, el cuarto elemento, era esencial en el sacrificio griego –no en los rituales mágicos– y se incluía en las ofrendas a los muertos en Homero (*Od.* X 520, XI 28). Era, a veces, usado en las divinizaciones y, al igual que el laurel y el salvado (*cf. Id.* II 33: πίτυρα), se hallaba entre los ingredientes del δεινὸν θυμίασμα en *P.G.M.* IV 2574. Pese a la afirmación de Simeta: “Primero se quema en el fuego harina de cebada” (ἄλφιτά τοι πρῶτον πυρὶ τάκεται) –según la cual Legrand interpreta que éste es el primer paso del ritual–, Gow (1992b<sup>7</sup>: 41) opina que Testílde ya había echado un poco de esta harina en el fuego, pero que, por algún motivo, se ha detenido y Simeta le ordena proseguir y avivar el fuego. La quema de cebada, cereal propio de tierras secas, podría ayudarnos a ubicar la escena, pero tanto Grecia como Egipto eran grandes productoras de este cereal. Con todo, la alusión al corredor Filino en el *Id.* II 115, tal vez un personaje real de Cos, podría apuntar a que la escena se desarrolla en esta isla y, de hecho, la mayoría de los estudiosos –entre los cuales se hallan Gow (1992a<sup>7</sup>: 20 y 55), Dover (1971: 96-7), Sherwin-White (1973: 291 y 321-2), Arnott (1979: 99-106) y Faraone (1999: 153)– sitúan allí el poema.

El quinto elemento, nuevamente el laurel (v. 23), representa aquí la carne de Delfis y carece del valor apotropaico que tal vez posee en el v. 1. Para Gow (1992b<sup>7</sup>: 36) no está

<sup>516</sup> Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 41).

<sup>517</sup> DAREMBERG-SAGLIO (s.v. Rhombus) identifican, como el escolio a Teócrito, el rombo con el ἵνγξ.

<sup>518</sup> Vid. GOW (1934: 1-13); WHITE (1979a: 30-35).

<sup>519</sup> Vid. GRAF (1997: 179-180).

claro por qué en este v. 23 se individualiza el laurel de los otros φίλτρα. A nuestro modo de ver, allí (v. 1) es mencionado como uno más de los preparativos que después se habrán de utilizar en el ritual, pero, aún en este caso cabe preguntarse, de nuevo, por qué se destaca este elemento en el primer verso y no se menciona junto a los demás.

En cuanto al séptimo ingrediente, τοῦτον τὸν κηρὸν (v. 28), a menudo se ha puesto en relación con las figuritas de cera a las que se clavaban agujas estratégicamente, pues éste era un elemento importante dentro de la magia de todas las épocas y, de modo especial, en la magia amorosa.<sup>520</sup> Graf (1997: 178) admite respecto a este elemento que podría tratarse de una figura de cera, pero lo extraño es que luego esta cera es derretida, de forma que no puede constituir un símbolo de permanente sumisión, según el procedimiento habitual. Con todo, es posible que no se trate aquí de una figurilla, sino de un mero símbolo como el laurel.

El noveno elemento (v. 58), habrá de emplearse al día siguiente: σαύραν τοι τρίψασα κακὸν ποτὸν αὔριον οἰσῶ (“un lagarto he de machacar mañana, y le llevaré una maligna pócima”). El término σαύραν, claramente femenino, es empleado en griego indistintamente para el lagarto y la lagarta, aunque es preferible la traducción por “lagarto”, dadas las connotaciones que el femenino posee en castellano. Sin embargo, también existe en griego el masculino de esta palabra y Teócrito lo emplea en el *Id.* VII 22: ἀνίκα δὴ καὶ σαῦρος ἐν αἵμασιαιῶσι καθεύδει (“Cuando duerme la lagartija en los muros”). En realidad, lo que se traduce por lagartija es el griego χλωροσαύρα, un lagarto verde<sup>521</sup> de menor tamaño que el σαῦρος. Sea como fuere, la presencia del lagarto en la pócima es indicio de un clima caluroso. Desde antiguo se ha relacionado este animal con el más allá, pues se creía erróneamente que dormía durante todo el invierno. Además, asombraba su capacidad de regeneración, sobre todo de la cola y por ello se le atribuían propiedades apotropaicas.<sup>522</sup>

Sin embargo, pese a la mención de todos estos elementos, el texto no ofrece una descripción completa y exhaustiva del modo de preparación y el ritual no está bien definido, sino que predomina la autonomía de las partes en detrimento de la unidad del

<sup>520</sup> Cf. Ov., *Ep.* VI 91; *Am.* III 7, 29.

<sup>521</sup> El lagarto verde aparece expresamente mencionado como elemento de la magia medicinal en Plinio (*Nat.* 29-30).

<sup>522</sup> Una indicación de su mágico poder de atracción reside en el hecho de que *Cyranides*, la colección de piedras mágicas, recomienda la *lithos saurites* para un rito de atracción erótica. Por otra parte, un papiro del s. III d. C., ahora en Leipzig, ofrece la receta para un rito de atracción llevado a cabo con ayuda de un lagarto que debe ser secado y quemado. *Vid.* NOCK (1972: 271-6) y GRAF (1997: 184).

rito.<sup>523</sup> Para Gow (1992b<sup>7</sup>: 35), los detalles tienen todos los visos de ser acordes a las prácticas reales de la época, pero lo cierto es que nuestro conocimiento de la magia en la antigüedad depende en gran medida de los papiros mágicos, generalmente recetas o colecciones de recetas. De cualquier modo, hemos de tener en cuenta que los papiros fueron escritos entre los s. III y V d. C, en todo caso con posterioridad a Teócrito y las posibles coincidencias formales o léxicas entre ambos se deben a la imitación de estos últimos respecto de aquél. Sin duda, los papiros recogen un conocimiento popular ancestral y por ello cabe pensar que los ritos de Simeta se practicaban efectivamente en época helenística, puesto que no hay ninguna razón para creer que Teócrito tuviera acceso a tales colecciones o siquiera que existiesen en su época. Con todo, no podemos tomar los textos literarios como testimonio de una realidad en materia de prácticas mágicas, sino que la magia se halla al servicio de objetivos poéticos y psicagógicos, pues el rito, tal como Teócrito lo describe, no corresponde a ningún hechizo de amor conocido.

## **8. Conclusiones**

Si bien en Teócrito las mujeres son, por lo general, causa del infortunio amoroso de los hombres, en el *Id.* II escuchamos a una mujer abandonada, cuya voz se eleva quejumbrosa. Sin embargo, este personaje se ve sumido en la desgracia por la intervención, según hemos visto, de otras mujeres –la nodriza tracia de Teumáridas y la madre de la flautista Filista– sin posibilidad de que ningún hombre interceda por mejorar o empeorar su situación. Además, posee rasgos característicos del mundo masculino que se materializan en varios detalles: amor a primera vista (propio de las relaciones homoeróticas masculinas), magia amorosa típicamente masculina (ella misma afirma en el v. 162 haber aprendido su arte de un hombre), carácter fuerte en su trato con los demás (Testílde, Delfis e incluso consigo misma), falta de interés por lo que generalmente busca una mujer en un hombre (protección, posición, etc.) –aunque mencione de pasada el matrimonio–, libre intercambio sexual –sueño de muchos hombres–, etc. Según hemos visto ya, en estos asuntos los estudiosos defienden distintas interpretaciones.

---

<sup>523</sup> Vid. FERNÁNDEZ (1998: 99).

En cuanto a sus características físicas, es fácilmente deducible que se trata de una chica joven y bella. Sin embargo, su juventud debemos presuponerla a raíz de su caracterización y no porque se diga de manera explícita en ningún momento del poema. En efecto, algunos indicios así lo sugieren. Por ejemplo, las cariñosas expresiones como “nuestra Anaxo” (v. 67) o “nuestra flautista Filista” (v. 148) dejan entrever que tanto Anaxo como Filista son amigas de Simeta y, en consecuencia, deben de tener la misma edad. Igualmente, las afirmaciones acerca de su belleza apuntan a una mujer joven: ella misma habla de su “hermoso cuerpo” (v. 110) y Delfis de su “hermosa boca” (v. 126). Además, consigue el amor del muchacho sin pagar nada a cambio (vv. 115 y ss.) y éste la ha hecho en vez de esposa una mujer deshonrada (v. 42), lo cual puede interpretarse como que se halla en edad casadera. Por añadidura, su actitud general es impaciente e impulsiva, crédula y vulnerable, confía en la magia, pide ayuda a una vieja –no lo haría si ella misma lo fuera–, cree ciegamente en los chismes que le trae la madre de la flautista y muestra una pasión desenfrenada, características todas ellas más propias de una joven que de una mujer madura.

En lo que a su condición social se refiere, vistas las distintas hipótesis formuladas por los estudiosos que se han acercado al texto, descartamos la propuesta de que se trate de una hetaera, pues, aunque esta categoría social podía contar con más de una esclava a su servicio, Simeta no parece pertenecer a ella. De este modo, creemos que Simeta expresa admiración por el mundo exterior porque no está habituada a salir de casa y que su vínculo afectivo con Anaxo implica una relación entre iguales: habida cuenta de que una canéfora procedía obligatoriamente de noble linaje, es de suponer que Simeta también lo era. Además, el hecho de salir del οἶκος con el pretexto de una procesión y el estar acompañada de una sola esclava –que sepamos–, todo ello unido a ciertas notas de anacronismo, son algunos de los motivos que también aparecen en el *Id.* XV y pensamos que estas semejanzas delatan un paralelismo entre ambos poemas: en los dos se habla de ropajes femeninos, hay insultos, son mimos urbanos, etc. Por tanto, podemos afirmar que, si en el *Id.* XV los hombres han desaparecido de la escena, pero sabemos que existen, probablemente Simeta también conviva con parientes varones y sea una joven casadera, pero Teócrito ha omitido esa información porque no son detalles que interesen a la trama argumental. En definitiva, contrariamente a la mayoría de autores, pensamos que Simeta posee rasgos de una chica de clase bien.

El problema de Simeta, que conocemos a través de sus propias palabras, es que Delfis tiene otro amor. Pero no sabemos si se trata de un hombre o de una mujer. No obstante, dado que los ambientes más ligados al amor homosexual –por ejemplo, en la iconografía griega– son precisamente los de la caza y la palestra, donde adultos y adolescentes entran en íntimo contacto, el contexto parece indicar que el nuevo amante de Delfis es, más bien, un varón, pues lo vemos siempre en compañía de algún amigo, a pesar de que la informante sugiera que Delfis ha conocido a su nueva pareja en un simposio. Ahora bien, como afirma Cantarella (1991: 124), tanto los *παῖδες* como las heteras formaban parte de la vida social del hombre griego, de suerte que los primeros eran rivales sólo para las segundas, pero no para las esposas. Simeta, por su parte, no es una mujer casada y, por ello, su rival es un o una joven, terribles amenazas por igual. Pero si, como ha sido a menudo interpretado, Simeta es una hetera, el nuevo amor de Delfis, ya sea otra hetera o un *παῖς*, supone un auténtico peligro, pues le resta no sólo atención, sino también ganancia y sustento. Sea como fuere, Simeta no muestra interés en las diferencias sociales y se centra exclusivamente en los sentimientos que la desbordan. Por este motivo, según acabamos de ver, no es fácil encasillar a la joven en una clase social determinada y los autores se han dividido en esta cuestión.

En tal contexto, pues, Simeta emplea con plena convicción fármacos para recuperar su amor perdido, pero es una brujita ineficaz y, de hecho, sólo encontramos el término *φαρμακεύτρια* en el título. En efecto, los elementos habituales de las prácticas mágicas de los papiros se hallan desordenados y sirven más para crear una atmósfera que para recrear minuciosamente una realidad. En este asunto, se percibe que Teócrito siente, si no rechazo, sí al menos una incredulidad manifiesta ante todo tipo de práctica mágica o ritual. La religiosidad, empero, aparece regularmente como elemento de ornato literario. De otro lado, si el siracusano introduce pinceladas de motivos vinculados a la magia en varios de sus idilios debe ser porque estaba presente, de una forma efectiva, en la vida cotidiana, aunque la literatura mágica ofrezca una visión distorsionada de las prácticas reales. Además, cabe plantearse si es posible extrapolar la situación de Egipto a todo el ámbito heleno, dado que el hecho de que se hayan conservado allí más testimonios se debe, fundamentalmente, a las condiciones climáticas del lugar –lo cual no es óbice para pensar que los había en el resto del mundo griego–, pero también a que Alejandría era el centro desde el que se irradiaban ideas y creencias durante todo el helenismo.



A menudo se ha dicho que Teócrito penetra con gran agudeza la psicología femenina que se manifiesta, de modo especial, en la caracterización de este personaje de Simeta. Pero esa finura, delicadeza y comprensión del sufrimiento sólo puede proceder de la propia experiencia y, en este sentido, creemos, es la voz del poeta la que se eleva en las exclamaciones de Simeta:

αἰαῖ Ἔρως ἀνιάρé, τί μεν μέλαν ἐκ χροὸς αἷμα  
ἐμφὺς ὡς λιμνᾶτις ἄπαν ἐκ βδέλλα πέπωκας

“¡Ay! Amor cruel, ¿por qué, pegado a mí cual sanguijuela de pantano, me has chupado toda la obscura sangre?” (vv. 55-56).

Con todo, frente a otros poemas donde los protagonistas sin éxito en el amor terminan frustrados y muestran su despecho, Simeta se reviste, al final de la composición, de una serenidad que contrasta con su estado anterior. De este modo, muestra un carácter voluble y frágil que puede cambiar desde una pasional agitación hasta una sorprendente calma. En efecto, Simeta se ve poseída por la ansiedad y la impaciencia, características típicamente femeninas, pues lleva sólo once días sin ver a su amado y se muere, por ello, de desasosiego. Y es que su obcecación es tal que desea incluso la muerte de Delfis. En este sentido, se parece a las heroínas míticas como Circe, Medea e incluso Dido, mujeres todas ellas amables y hospitalarias hasta que, cuando se produce la separación del héroe, ven su amor convertido en odio. Al final, Simeta ha alcanzado una suerte de liberación espiritual y todo cuanto puede hacer es asumir su situación renunciando a Delfis. La imagen postrera del carro de Selene sugiere que todos sus afectos se han transformado en sublimación estética: mediante este contacto con la divinidad de los elementos, Simeta logra liberarse elevándose por encima del mundo terrenal.

En conclusión, al revisar la temática de los *Idilios*, es claro que en ellos adquiere una relevancia especial el tema del amor no correspondido, pero, por lo general, se establece un contraste entre la franqueza y la sencillez del varón y la mujer desdeñosa y altiva (*cf. Idd. III, VI, XIV, XIII*). Como también ha observado Griffiths (1984: 266), en el *Id. II* se ha producido un intercambio de papeles, de tal forma que la protagonista se halla en la posición que los varones ocupan en los restantes poemas. A nuestro entender, este hecho unido a las características masculinas de Simeta son claro indicio de que la protagonista no es, por tanto, ninguna mujer, sino el propio autor, que experimenta una suerte de travestismo literario y traslada su sufrimiento a la causa de su padecer: el género femenino.

Esta hipótesis justificaría la acumulación de rasgos masculinos en este arrebatado personaje.

## II. LAS SIRACUSANAS: PRAXÍNOA Y GORGO

### 1. El Idilio XV

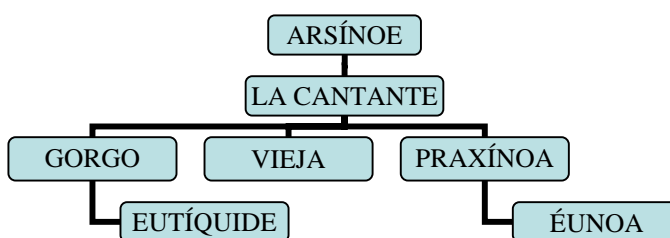
El *Id.* XV es un mimo urbano que ofrece, desde un punto de vista muy especial, información acerca de las mujeres griegas de la Magna Grecia residentes en Alejandría. Según el redactor del argumento,<sup>524</sup> se trataría de una adaptación de una obra de Sofrón (*Las espectadoras de las fiestas del Istmo*), aunque no podemos determinar con exactitud hasta qué punto Teócrito fue tributario de su predecesor.<sup>525</sup> El idilio comparte con los *Mimos* de Herodas la forma dialogada entre dos o, a lo sumo, tres personajes, la presencia de otros carentes de voz y los tipos de la vida cotidiana de los cuales interesa más cómo son que lo que hacen. Así pues, las protagonistas son dos amigas oriundas de Siracusa,<sup>526</sup> casadas ambas y pertenecientes, al parecer, a una clase social económicamente holgada. De los *Idilios* teocriteos, sólo éste –junto con el *Id.* II y, en cierto modo el XVIII– está enteramente protagonizado por personajes femeninos, por lo que adquiere una relevancia excepcional en un estudio de las características del nuestro. No consideramos fruto del azar el hecho de que en ambos poemas (*Id.* II y XV) las mujeres salgan a la calle con motivo de un acto de carácter religioso, en este caso concreto, un evento en el palacio real organizado por la reina Arsínoe: la celebración de las Adonias. Tampoco parece casual, en este contexto, el que las fiestas a las que se dirigen las protagonistas, en uno y otro poema, sean de naturaleza intrínsecamente femenina. De este modo, todos los personajes con alguna relevancia en el desarrollo de la trama son mujeres, las cuales se organizan conforme a una jerarquía bien establecida, donde la cantante actúa como vínculo entre la realeza y las mujeres de a pie:

---

<sup>524</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 117).

<sup>525</sup> BRUZZESE (2000: 31-41) sugiere también como fuente la Πανήγυρις de Filemón.

<sup>526</sup> Aunque Gorgo, en opinión de WENDEL (1899: 29), es un nombre propio de la isla de Cos.



Al modo de la *Odisea* o del viaje de Jasón y los argonautas, la excursión de las siracusanas se ve obstaculizada por diversas aventuras, aquí triviales, como también lo es el hilo argumental del poema:

1. Encuentran, en primer lugar, los caballos que se dirigen desde las caballerías a las carreras.
2. Se topan a continuación con una vieja que viene de palacio y les cuenta lo fácil que es llegar hasta allí, personaje que cumple la misión de animarlas a seguir adelante pese a las dificultades.
3. Luego, son empujadas por la multitud –a Praxínoa incluso le rasgan su hermoso y caro vestido– hasta las puertas de palacio y son ayudadas por un extranjero.
4. Finalmente consiguen adentrarse en el palacio.

Así, las escenas se suceden de tal manera que podrían verse secuenciadas como en viñetas, donde se produce un movimiento de la vida privada a la pública para regresar, en los últimos versos, al ámbito de lo cotidiano, precisamente cuando Gorgo se retira para preparar la comida de su marido. Y, al igual que las grandes hazañas emprendidas por los héroes míticos, la de las siracusanas termina con un final feliz: la recompensa por sus esfuerzos consiste en la contemplación de los suntuosos tapices de palacio y el canto de una profesional, experiencia tan enriquecedora que lleva a las mujeres, dotadas de una extraordinaria sensibilidad artística, al éxtasis. Y su viaje ha merecido tanto la pena que no se acuerdan ya de las penalidades sufridas en el camino –Praxínoa, por ejemplo, ya no parece disgustada por el asunto de su vestido–. Se trata, en definitiva, de caracterizar a los personajes con la máxima economía de recursos en un poema donde finalmente se ve cumplido el oráculo de la vieja: *πεῖρα θην πάντα τελεῖται* (“con tesón se consigue todo”, v. 62).

## 2. Las siracusanas y la religiosidad

La decadencia de la polis –junto con el sincretismo surgido inevitablemente a raíz de la expansión de las fronteras del mundo griego– provoca cambios sustanciales en el sistema de creencias heleno, de tal forma que los elementos del culto popular son ahora los preferidos para satisfacer las apetencias religiosas del ciudadano que se siente cada vez más pequeño e insignificante. Los momentos en que el hombre se vincula a la divinidad se reducen al ámbito de los misterios (τὰ ὄργια), donde la población, en particular la femenina, se reúne para honrar a alguna deidad. A este tipo de celebraciones acuden Simeta y las siracusanas en honor de Ártemis y Adonis respectivamente.

En las metrópolis helenísticas como Alejandría, los griegos emplearon los festivales públicos para representar su historia cultural, de forma que estas prácticas hundían sus raíces en la vida religiosa, social y política de las ciudades.<sup>527</sup> Así, en la antigua Grecia las mujeres celebraban la muerte del amado de Afrodita, Adonis, en cuyo honor Safo creó un lamento ritual (*frs.* 140, 168 L-P). En época clásica, las Adonias estaban atestiguadas sobre todo en Atenas y, en el periodo helenístico, en Alejandría, según se ve en este idilio, donde tanto hombres como mujeres participan de la celebración.<sup>528</sup> En cuanto a la fecha de su festejo, Teofrasto (*HP.* IX 1, 6) informa de que la recolección de la mirra y el incienso se llevaba a cabo “en los días más calurosos del año”, es decir, en el mismo momento en que se practicaba el cultivo de los jardines de Adonis y Franz Cumont<sup>529</sup> ha podido demostrar que bajo el Imperio Romano las Adonias se celebraban el 19 de julio.

Así pues, el pretexto que sirve de hilo conductor a la trama de este *Id.* XV es un festival de carácter religioso. Como acabamos de ver, se trata de un poema de protagonistas femeninas que acuden a una fiesta dedicada a las mujeres –aunque no exclusiva de ellas, pues también hay algunos hombres–.<sup>530</sup> Pero llama la atención que, en una época de decadencia en la religiosidad tradicional, asista tanta gente a un evento de

---

<sup>527</sup> Vid. SCHMITT (1997: 30 y 36).

<sup>528</sup> Vid. DILLON (2002: 163).

<sup>529</sup> *Les Syriens en Espagne et les Adonies à Seville*, Syria, 1927, pp. 330-341. *Apud* DETIENNE (1972: 192).

<sup>530</sup> En opinión de GRIFFITHS (1984: 255), en el festival las mujeres se hallan tan realizadas que no precisan excluir a los hombres.

tales características, circunstancia que sólo puede entenderse si pensamos que el atractivo de la fiesta no reside ya en su significado espiritual, sino en los elementos externos que la conforman. Más que nada, las siracusanas –y todos los demás– acudirían al palacio de la reina para observar la suntuosidad de la celebración. Según Gow (1992b<sup>7</sup>: 265), el escenario es una habitación, un pabellón o, probablemente, un jardín dentro del recinto palaciego decorado con un tapiz que representa a Adonis en una silla de plata, muerto o muriendo, con Afrodita y otras figuras asistiéndole. Sin relación específica con el tapiz, elaborado también por manos femeninas, hay “verdes enramadas, cargadas de tierno eneldo, y por encima revolotean Amores niños” (vv. 119-20). Gow observa el parecido de esta segunda parte del idilio con un relieve helenístico en Munich (Pl. XIII), que representa a dos mujeres mirando una ofrenda dedicada a un dios sentado en un trono. Ese tipo de descripciones de obras de arte (ἐκφράσεις) ha tenido una larga historia en la literatura griega desde los escudos de Aquiles y Heracles hasta Epicarmo y Eurípides, cuyo coro en *Ion* (v. 184) ofrece detalles de una escultura de la gigantomaquia. En época helenística, las ἐκφράσεις constituyen uno de los componentes característicos de la poesía, como es el caso de la descripción de la capa de Jasón en Apolonio (I 721); la copa del *Id.* I 27 o el τάλαρος de Europa en Mosco (II 37) y su presencia llega hasta época imperial en autores como Filóstrato. No parece casual la semejanza estructural con Herodas (IV) donde dos mujeres, Cino y File, acuden al templo de Asclepio a realizar unas ofrendas y allí comentan y describen las obras de arte. Así pues, los detalles de la procesión deben ser inferidos a partir de los comentarios de las mujeres, o bien, del himno que la cantante entona en honor de Adonis.

Es interesante la interpretación de Griffiths (1984: 254) sobre el silencio que se produce cuando las siracusanas entran en palacio. De repente cesan las tensiones sociales y todos se unifican ante la contemplación de algo superior. La gente, antes hormigas (v. 45) y cerdos (v. 73), celebra ahora en comunidad la fiesta, de forma que se recrea un ambiente de carácter sagrado, donde prevalece la importancia de la celebración frente a todo el ajetreo mundano anterior. En la misma tónica, el poema concluye, significativamente, con una despedida de Gorgo, no a su amiga Praxínoa, sino a Adonis, final típico de los *Himnos Homéricos*:

χαῖρε, ἸΑδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῖ.

“¡Salve, Adón querido, y que cuando vuelvas nos halles felices!” (v. 149).

Es claro, por tanto, que el festival se presenta a estas mujeres como el pretexto idóneo para huir de su opresiva vida doméstica y viajar por fantasías escapistas, ya que la monotonía de su existencia se mantiene entre paréntesis mientras dura el evento.<sup>531</sup>

### **3. Condición social de las siracusanas: detalles sobre su economía**

A diferencia de los personajes que pueblan los mimos de Herodas, generalmente de baja extracción social, las protagonistas de este idilio parecen pertenecer a una clase algo más elevada, pues Praxínoa tiene, al menos, dos esclavas, mientras Gorgo –como también Simeta– que sepamos, una. En efecto, desde los primeros versos tenemos conocimiento de Éunoa, a quien Praxínoa interpela en varias ocasiones por su nombre propio, así como de otra esclava, cuyo nombre desconocemos, denominada por su lugar de origen, Frigia, en el v. 42. Pero esta frigia no puede ser Éunoa porque el niño, que imaginamos bastante pequeño, se queda en casa con la nodriza frigia, al tiempo que Éunoa acompaña a Praxínoa en su excursión urbana. Gorgo, por su parte, llega a casa de su amiga con su propia esclava, Eutíquide, aunque de ello no nos enteramos hasta el v. 67. Así pues, las mujeres salen a la calle en compañía de sus esclavas, lo cual es indicio de cierto nivel social.<sup>532</sup> Por eso, el comentario de Praxínoa acerca de su propia vivienda, a la que denomina ἰλεόν ('cubil') en el v. 9, junto a la crítica a su marido por el desatino en la elección del emplazamiento a la hora de mudarse, constituye, más bien, un recurso cómico.

Por otra parte, el detalle de las telas de elevado coste con que Praxínoa confecciona su hermoso vestido apunta clarísimamente al alto poder adquisitivo de estas mujeres. Con todo, hallamos en este asunto algo de paradójico, pues, por ejemplo, tenemos constancia de que los artesanos de algunas ciudades, como Alejandría, habían adquirido mucha fama en las distintas especialidades de vestuario y nos preguntamos por qué Praxínoa no se compra el traje hecho. En efecto, Flacelière (1996: 199) explica que, naturalmente, las atenienses pobres continuaban tejiendo ellas mismas sus propios vestidos, pese al importante

---

<sup>531</sup> Cf., empero, FANTHAM-FOLEY-KAMPEN-POMEROY-SHAPIRO (1994: 143-4).

<sup>532</sup> Tan sólo las mujeres pobres salían a la calle con naturalidad, generalmente con fines comerciales como las vendedoras de cintas de Demóstenes (LVII 34-6).

desarrollo de la industria textil y las siracusanas parecen hallarse en la misma situación, dado que se hacen ellas mismas su propia ropa. A este respecto, Griffiths (1979: 118) observa también cómo el interés de las siracusanas por la moda es manifiesto en varios lugares, de tal manera que allí donde un hombre se fijaría en las armas de un soldado, Gorgo observa sus sandalias y su manto. Según este autor, Praxínoa agobiada por las dificultades económicas, invierte una suma considerable de dinero (dos minas) en el material para un vestido y no se angustia por nada tanto como cuando le desgarran el manto. A nuestro entender, empero, si realmente fuese pobre no habría podido gastarse el dinero, ni poco ni mucho, en una tela y su actitud, un tanto ridícula, se debe a la parodia que el poeta hace de la acomodada burguesía. Además, la admiración de las siracusanas por los tapices de palacio –que Griffiths atribuye asimismo a su baja extracción social– se debe, probablemente, a que las siracusanas, como Simeta, están poco acostumbradas a ver el mundo exterior, según lo muestra el hecho de que hace tiempo que no se ven.

Un marcado contraste surge ante la actitud roñosa del marido de Gorgo, comprador de lana barata que parece de perro más que de oveja, al decir de ésta (vv. 18-21). Como observa Bielman (2002: 286), la actividad económica de las mujeres se concibe esencialmente en el marco del οἶκος o en relación con él, si bien la escasa documentación literaria al respecto dificulta el establecimiento de conclusiones determinantes y los modernos divergen sobre la naturaleza de las relaciones hombre-mujer en el seno del hogar. El hombre representa el vínculo entre la esfera privada y el dominio público, de forma que las operaciones de naturaleza económica y jurídica estaban normalmente dirigidas en nombre del jefe de la casa, independientemente del poder económico de los restantes miembros, en especial, los de sexo femenino. En última instancia, el hombre controlaba la gestión de los bienes del clan, incluidos los de las mujeres y es por ello por lo que Gorgo ve condicionada su labor a las malas gestiones financieras de su marido. Es posible, no obstante, que Praxínoa gozase de mayor nivel económico que su amiga, pues en el idilio tiene más esclavas y suficiente dinero como para gastarlo en una tela de desorbitado coste. Por su parte, Gorgo, no sólo viene con una única esclava, sino que, además, carece de cocinera, según se desprende de los últimos versos donde confiesa retirarse para prepararle la comida a su esposo (vv. 147-8).

De otro lado, resulta interesante, a fin de hacerse una idea de lo que era la vida cotidiana de una mujer pudiente, la respuesta de Praxínoa cuando Gorgo le propone ir al palacio de la reina a ver a Adonis:



ἀεργοῖς αἰὲν ἑορτά

“Prax.- Para los desocupados siempre es fiesta” (v. 26).

Esta expresión, que, según Gow (1992b<sup>7</sup>: 275), tiene todos los visos de pertenecer al ámbito proverbial,<sup>533</sup> posee un significado ambiguo. Algunos estudiosos como Headlam entienden que Praxínoa se dirige a Éunoa indicando que la gente ocupada como ella no tiene tiempo de emplearlo en tales bagatelas, pero Gow opina que, en realidad, Praxínoa está aceptando a regañadientes la proposición de su amiga. En verdad, la frase puede entenderse también desde otros puntos de vista como, por ejemplo, una alegre aceptación de la propuesta que, en cierta medida, va a llenar su tiempo ocioso, seguida de las órdenes pertinentes a Éunoa que denotarían, en este caso, su impaciencia por salir. En cualquier caso, no es improbable que Teócrito estuviese dejando en deliberada ambigüedad la frase, abierta así a varias interpretaciones, en un afán de condensación polisémica nada ajeno a los poetas helenísticos.

#### **4. La higiene y el vestido: una pincelada de cotidianeidad**

Algunas pinceladas de la vida cotidiana en torno al aseo y a la ropa se reflejan en el desarrollo de este mimo: Praxínoa, cubierta con τὸ χιτῶνιον (‘bata’) en el v. 31, se asea con agua y jabón y luego se viste con un ἔμπερόναμα (‘vestido’), al tiempo que pega voces a la criada (vv. 29-33). El χιτῶνιον, diminutivo de χιτών, es una pequeña túnica femenina que llevan las mujeres en autores tanto de la comedia antigua como de época imperial.<sup>534</sup> En este punto, Legrand (1972<sup>7</sup>: 121, n. 4) entiende que Praxínoa estaba en vestido corto de interior (χιτῶνιον, v. 31) y que va a ponerse, por encima, un vestido más largo atado en el hombro y sobre el costado por broches (ἔμπερόναμα, περονατρίς), además de un manto ligero, como una especie de chal o de bufanda (ἀμπέχονον, θερίστριον), pero Gow (1992b<sup>7</sup>: 274) supone que entre el v. 32 en que se le moja el

<sup>533</sup> Vid. FERNÁNDEZ DELGADO (1984: 325-32).

<sup>534</sup> Cf. Ar., *Ra.* 411, *Pl.* 984, *Lys.* 48, 150, etc; Pl., *Ep.* 363a; Plu., *Mor.* 157a, 972d, etc. Con sentido irónico lo hallamos en Lucianus, *Merc. Cond.* 37.

χιτώνιον y el v. 34 en que aparece ya vestida con su ἔμπερόναμα, Praxínoa debía de estar desnuda.

Sea como fuere, esta mujer guarda sus trajes en un cofre grande cuya llave solicita imperativamente a su esclava una vez que ya está lavada y dispuesta para ataviarse (ἄ κλᾶξ τᾶς μεγάλας πεῖ λάρνακος; ὦδε φέρ' αὐτάν, v. 33). Según Gow (1992b<sup>7</sup>: 277), la ropa se almacenaba habitualmente en cestas oblongas de poca altura, con patas cortas formadas por la prolongación de las esquinas. En los vasos aparecen representadas con tapas planas, pero en Egipto se conocen con la tapa superior redondeada o a dos aguas y parecen haberse cerrado mediante cuerdas como en Homero (*Od.* VIII 447), aunque hay en Berlín uno de época romana procedente de Egipto que tiene cierre.<sup>535</sup>

En lo referente al atuendo, sabemos que Praxínoa se ha dejado el alma en las hechuras de su vestido plisado (τὸ καταπτυχὲς ἔμπερόναμα, v. 34). Pero, de acuerdo con lo visto en el apartado anterior, no debe identificarse el hecho de que Praxínoa diseñe su propia prenda de vestir con una escasez de recursos financieros, pues es bien sabido que las mujeres decentes dedicaban gran parte de su tiempo a estas actividades de corte y confección –también Gorgo, como Penélope, trabaja la lana (v. 20)–.<sup>536</sup> Y de ello no hay lugar a dudas desde el momento en que Teócrito inserta el detalle de la criada Éunoa, encargada de los hilos de labor, a quien Praxínoa ordena no dejarlos dispersos por el medio (vv. 27-28). Además, la tela le ha salido carísima (πλέον ἀργυρίῳ καθαρῷ μνᾶν / ἥ δύο, “más de dos minas de buena plata”, vv. 36-7), según dice cuando Gorgo le pregunta por su coste en el v. 35 (πόσσῳ<sup>537</sup> κατέβα τοι ἄφ' ἰστῶ;). En efecto, dos minas equivalían a unas doscientas dracmas y, teniendo en cuenta que los precios de los vestidos en el Egipto del s. III a. C. oscilaban entre seis y cuarenta dracmas, es evidente que esta tela era de un precio descomunal.<sup>538</sup> No obstante, si tenemos en cuenta los caricaturescos detalles que ofrece Herodas (II 21 y ss. y VII 79), coetáneo de Teócrito, al respecto, podemos pensar en que se trata, en realidad de una exageración de Praxínoa, dado el carácter hiperbólico que muestra también en otros lugares del poema.

<sup>535</sup> Vid. RICHTER (1926: 89 y 96).

<sup>536</sup> Sobre la industria textil en Alejandría y su reflejo en los *Idd.* II y XV vid. POMEROY (1984: 93-4 y 164-5).

<sup>537</sup> Según GOW (1992b<sup>7</sup>: 278), la pregunta de Gorgo, introducida por el genitivo de precio πόσσῳ, presupone que Praxínoa ha comprado el material directamente del tejedor, eligiendo, aparentemente, mientras estaba aún en el telar.

<sup>538</sup> Si hemos de creer el testimonio de Herodas (V 21), un esclavo costaba tres minas, pero una esclava hetera, según FANTHAM (1975: 64), unas treinta. La dote de Pánfila en el *Epitrepontes* de Menandro es de cuatro talentos (v. 134), pero su esposo Carisio paga doce dracmas a una alcahueta por Habrótono. Vid. FANTHAM (1975: 67).

Como nombre de prenda, el ἔμπερόναμα no aparece en ningún otro lugar –ni tampoco su adjetivo–, por lo que se ha identificado con la περονατρίς mencionada por Gorgo en el v. 21. Debe de ser típicamente doria pues, según Heródoto (V 87), las mujeres de Corinto llevaban un vestido de este tipo que, en opinión de Magnien (1920: 61) habría pasado a Siracusa. Según Gow (1992b<sup>7</sup>: 273), se ataba con un περόνη o fíbula y equivaldría al χιτῶν o peplo dórico, que se sujetaba con un περόνη a uno o ambos hombros, pero matiza que aquí el ἔμπερόναμα se refiere probablemente a la prenda algo más simple que lo reemplazó durante el periodo helenístico: un vestido sin mangas, abierto en los costados, abrochado en los dos hombros y ceñido en el pecho, más que en la cintura. Estaba habitualmente hecho de lana y caía en largos pliegues desde la cintura alta<sup>539</sup> –de donde Gorgo puede designarla como καταπτυχῆς y Simeta como σύροισα si, en efecto, como parece probable, es la misma prenda que el χιτῶν del *Id.* II 73–. Pero, en cuanto al material, si el vestido de Simeta estaba hecho de βύσσοις, el de Praxínoa no es probable que fuera de lana, no sólo por lo que arguye Gow (que su elevado precio indica un material más caro) sino por la estación del año en que se desarrolla la acción (verano). Además, si fuera de lana, piensa Gow (1992b<sup>7</sup>: 278), lo habría podido hacer ella misma, pues sabemos desde el v. 27 que dispone de este material en su propia casa. Añade, en el mismo lugar, que el vestido consistiría esencialmente en una pieza rectangular y, por tanto, parece fuera de tono el que Praxínoa hable de los muchos trabajos (ἔργοις, v. 36) que le ha costado hacerlo. Es posible, por tanto, que se refiera, bien al proceso de teñir la tela –dudosamente practicado en casas particulares, pese a que Praxínoa envía a su marido a comprar jabón y tinte, no sabemos si para la ropa o como cosmético, en el v. 15–, bien a la elaboración de un bordado que decoraba con probabilidad la parte inferior del vestido. Tal vez hubiese también algunas estrellas, flores o motivos similares dispersos por la tela. Si esto es así, se entendería el plural ἔργοις donde cada uno de los bordados constituiría un ἔργον individual.

Vistos los precedentes, entendemos que a Praxínoa le duela tanto que, en medio del gentío, se le rasgue el manto para cuya elaboración ha dedicado tanto dinero y esfuerzo:

οἷμοι δειλαία, δίχα μοι τὸ θερίστριον ἤδη  
ἔσχισται, Γοργοῖ. ποττῶ Διός, εἴ τι γένοιτο

<sup>539</sup> Las diferencias entre el vestido de época clásica y helenística pueden verse en las láminas 32-35 y 35-37 respectivamente en BIEBER (1967).

εὐδαίμων, ἄνθρωπε, φυλάσσεο τῷμπέχονόν μευ.

“¡Ay, pobre de mí! Ya me han roto el manto por la mitad, Gorgo. Por Zeus, buen hombre, ten cuidado con mi manto, por lo que más quieras” (vv. 69-71).

Pero aquí lo que se le ha roto a Praxínoa es τὸ θερίστριον, en realidad un tejido fino y ligero que se empleaba a modo de velo en verano y, por consiguiente, susceptible de romperse con facilidad. No obstante, cuando solicita atención de un hombre para con sus prendas (v. 71), menciona τὸ ἄμπέχονον –de ἄμπέχω (‘envolver’)— nombre genérico para el vestido de mujer. Esta prenda podría ser el caro vestido que era antes denominado por su nombre específico, el ἔμπερόναμα, pero Gow (1992b<sup>7</sup>: 273) infiere, a partir de estos versos, que el θερίστριον –y aún que el ξυστίς de Simeta en el *Id.* II 74– es la misma prenda que el ἄμπέχονον. Pero si el θερίστριον ya está “roto por la mitad”, de lo que debería tratar ahora Praxínoa es de que no le rompiesen el vestido que lleva debajo, el ἄμπέχονον. En este sentido, la opinión de Gow sólo puede mantenerse en el caso de que, en realidad, Praxínoa estuviese exagerando acerca del estado de su manto y que aún no estuviese tan desgarrado como dice. Por otra parte la información acerca de ambas prendas que nos proporcionan las fuentes<sup>540</sup> parece indicar, más bien, que se trata de objetos de distinto uso y naturaleza. No obstante, hemos de darle inmediatamente la razón a Gow cuando leemos con atención los vv. 39-40:

{ΠΡ.} τῷμπέχονον φέρε μοι καὶ τὰν θολίαν· κατὰ κόσμον  
ἀμφίθες.

“Prax.- Tráeme el manto y el sombrero. Pónmelos bien” (vv. 39-40).

Así pues, si, una vez vestida, Praxínoa le pide a su esclava un sombrero y un manto, eso significa que se trata de complementos del vestido, es decir, detalles de última hora y, por tanto, el ἄμπέχονον sería, efectivamente, lo mismo que el θερίστριον y habría perdido aquí su sentido impreciso de “vestido” para convertirse en “manto”.<sup>541</sup>

Ahora bien, en el v. 39 se introduce un nuevo elemento: el sombrero. Desde época clásica, los hombres van generalmente con la cabeza descubierta excepto en el campo, en

<sup>540</sup> Cf. Pherecr., *fr.* 108, 28; Theoc., *Id.* XVII 59; Ar., *fr.* 320, 7 para ἄμπέχονον y Harp., *s.v.* σείρινα para θερίστριον.

<sup>541</sup> También LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 124, n. 1) piensa que el θερίστριον y el ἄμπέχονον designan la misma pieza.

la guerra y en las competiciones de pugilato. Los extranjeros de paso eran los únicos que llevaban sombrero en la ciudad. Pero las mujeres podían llevar una *θολία* o tocado redondo con alas anchas, cuyo centro terminaba en punta, variante del *πέτασος*. Las estatuillas de Tanagra nos muestran la distinción con que las mujeres elegantes sabían llevar este complemento.<sup>542</sup> Los escolios glosan *θολίαν* como *σκιάδειον* ('parasol'), pero el verbo *ἀμφίθες* sugiere que se trata, más bien, de un sombrero para protegerse del sol, siguiendo las principales tendencias de la moda helenística,<sup>543</sup> lo cual parece muy lógico teniendo en cuenta el clima de Alejandría, envidia de todos los demás griegos al decir de Estrabón (V 214 y XVII 793). Además, habría sido muy incómodo andar con parasol entre tanta gente y, como imagina Gow (1992b<sup>7</sup>: 274), el *ἄμπέχονον* no le habría dejado mucha libertad en los brazos para semejante artilugio, de modo que habría encargado a su esclava que lo llevara.

Al decir de Gow (1992b<sup>7</sup>: 274), si Praxínoa se atavía con un *ἐμπερόναμα* –y aquí debería decirse *ἄμπέχονον*, pues, según hemos visto, el *ἐμπερόναμα* era el vestido que se confecciona Praxínoa–, un ligero chal que cubría probablemente su cabeza y una *θολία*, Gorgo, por su parte, debía de ir ataviada de un modo similar, siguiendo la moda helenística. No está demasiado claro que llevase un sombrero, pero sí es altamente probable que portara un manto y un vestido, pues, a juzgar por sus palabras, parece que no había mucho donde escoger:

ἀλλ' ἴθι, τῷμπέχονον καὶ τὰν περονατρίδα λάζευ.

"Pero, hala, coge tu manto y tu vestido" (v. 21).

Los hombres, por su parte, llevan *κρηπίδες* y son *χλαμυδηφόροι*, según el v. 6. La *κρηπίς* era un calzado masculino (*cf.* Plu., *Mor.* 760b), una especie de bota de soldado, equivalente al *σανδάλιον* de mujer, mientras que la *χλαμύς* era una suerte de casaca militar sin mangas abrochada sobre el hombro derecho o sobre el cuello. Esta vestimenta sería propia de soldados, viajeros, macedonios o tesalios, pero a lo que probablemente se refiere Gorgo es a que las calles están llenas de tropas. Ambas prendas se llevaban tanto en Macedonia como en Egipto, si bien parece que aquí los soldados las lucían debido a la

<sup>542</sup> *Vid.* LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 122, n. 3) y FLACELIÈRE (1996: 204-6).

<sup>543</sup> En efecto, parece que el atuendo de la mujer en esta época era bastante uniforme, enmarcado en los estrechos límites de la moda imperante. *Cf.* KOZLÓVSKAIA (2004: 124-5) acerca, por ejemplo, de la imagen de la mujer griega del Bósforo.

ocasión festiva, pues, de otro modo, Gorgo habría mencionado sus armas y no su indumentaria.

## 5. *Carácter de las siracusanas*

El nombre de Praxínoa es un sustantivo compuesto de *πρᾶξις* y de *νόος*, lo cual parece apropiado para una persona “dispuesta para la acción” como en efecto lo es la enérgica y resuelta protagonista que lleva siempre la voz cantante de cuanto sucede en escena. Los imperativos, son, de acuerdo con esto, su modo verbal favorito. De hecho, el carácter autoritario a menudo aparece vinculado en Teócrito a personajes femeninos. Pero además, Praxínoa es una mujer que se queja como la que más:

- a) de los egipcios en el v. 48;
- b) de un hombre que la pisa<sup>544</sup> en el v. 52;
- c) de la multitud en el v. 59: *σπεύδωμες· ὄχλος πολὺς ἄμμιν ἐπιρρεῖ;* (“Apresurémonos, que toda esa multitud se nos echa encima”);
- d) de que le han roto su precioso y caro vestido en el v. 69;
- e) de los empujones de la gente a quien llama ὕες (“cerdos”) en los vv. 72-3.

Con esta naturaleza dominante y quejicosa de Praxínoa contrasta su miedo cuando los caballos atraviesan la ciudad y pasan por su lado. Una vez que éstos ya se han alejado, confiesa ser asustadiza desde la infancia, con lo cual Teócrito le da un toque muy personal a la narración:

*καὶ τὰ συναγείρομαι ἤδη.  
ἵππον καὶ τὸν ψυχρὸν ὄφιν τὰ μάλιστα δεδοίκω  
ἐκ παιδός*

---

<sup>544</sup> Según los escolios, el v. 52 está dirigido a un hombre que va montado a caballo, pero, como observa GOW (1992b<sup>7</sup>: 282), los caballos carecían de jinete, por lo que Praxínoa debe de dirigirse a un hombre a pie. En este sentido, el verbo *πατεῖν* deja el asunto ciertamente ambiguo, pues se emplea tanto con personas como con caballos.

“Prax.- Ya me voy recobrando. Desde que era niña, los caballos y las frías culebras me dan muchísimo miedo” (vv. 57-9).

Es curiosa la interpretación de Griffiths (1984: 249) quien cree ver en las culebras de la “vieja y frustrada” Praxínoa –así como en la muñeca de Simeta en el *Id.* II 110– una referencia de carácter fálico. En efecto, según Henderson (1991: 127y 165), las serpientes suelen ser un símbolo de miembro viril flácido (*cf.* Ar., *Ec.* 908), mientras que los caballos son asimismo elementos fálicos en contextos jocosos de comedia donde las alusiones sexuales de carácter hípico son frecuentes (*cf.* Ar., *Lys.* 191: λευκὸς ἵππος). De hecho, el caballo es mencionado por Hesiquio (s.v. ἵππον) como indicador de los genitales de ambos sexos, aunque es difícil imaginarlo referido a la mujer. Según esto, cuando unos versos antes, Praxínoa ha hecho referencia a “los corceles del rey” (v. 52), tal vez debamos preguntarnos a qué tiene realmente miedo Praxínoa.

Por otra parte, con la única persona, a excepción de Gorgo, con la que la protagonista muestra algo de simpatía es con un buen hombre que las ayuda:

ποττῶ Διός, εἴ τι γένοιτο  
 εὐδαίμων, ἄνθρωπε, φυλάσσεο τῶμπέχονόν μευ.  
 {ΞΕΝΟΣ} οὐκ ἐπ' ἐμὶν μέν, ὅμως δὲ φυλάξομαι.  
 {ΠΡ.} ὄχλος ἀλαθέως·  
 ὠθεῖνθ' ὥσπερ ὕες.  
 {ΞΕ.} θάρσει, γύναι· ἐν καλῷ εἰμές.  
 {ΠΡ.} κῆς ὥρας κῆπειτα, φίλ' ἀνδρῶν, ἐν καλῷ εἵης,  
 ἄμμε περιστέλλον. χρηστῷ κοῖκτίρμονος ἀνδρός.

“Prax.- Por Zeus, buen hombre, ten cuidado con mi manto, por lo que más quieras.

Hombre.- No está en mi mano, pero ya lo tendré.

Prax.- Verdaderamente, vaya jaleo. Empujan como cerdos.

Hombre.- Ánimo, mujer, ya estamos en buen sitio.

Prax.- En buen sitio estés tú siempre en adelante, amigo, que te ocupas de nosotras. ¡Qué hombre más servicial y atento!” (vv. 70-75).

Además, como vamos viendo a lo largo de nuestra exposición, Praxínoa posee un carácter fuerte y extrovertido, donde el recurso de la hipérbole contribuye a poner de relieve sus ruidosas manifestaciones. Así, por ejemplo, cuando en los vv. 69-70 afirma que

le han roto su manto por la mitad, sabemos que no es del todo cierto, porque inmediatamente increpa a un hombre para que tenga cuidado con él. Y, en la misma tónica, cuando se refiere a lo lejos que ha ido su marido a elegir vivienda, dice con marcado tono hiperbólico que se ha trasladado ἐπ' ἔσχατα γᾶς (“al fin del mundo”).

En cuanto a Gorgo, poco podemos decir. Por una parte, es tocaya de la Gorgona, cuya mirada tenía el poder de transformar en piedra y, por otra, lo es de Gorgo, la reina de Esparta, hija de Cleómenes y esposa de Leónidas que murió en la batalla de las Termópilas. No obstante, por una parte, nada hay de terrible en este personaje que recuerde al aterrador monstruo de la mitología, ni tampoco a la espartana y, por otra, no se trata de un nombre infrecuente, pues se encuentra atestiguado en Simónides (*fr.* 116) y Heródoto (V 48), según informa Gow (1992b<sup>7</sup>: 266). Además, en su edición, el nombre aparece con el vocativo Γοργοῖ en los vv. 36, 66 y 70, pero con la variante Γοργώ en los vv. 1 y 51, aunque los manuscritos divergen considerablemente en esta cuestión.

Sea como fuere la forma original, la importancia de este personaje radica en dar inicio a la trama del idilio cuando va a visitar a Praxínoa y la anima a salir. Pero, a partir de ahí, es ésta quien asume la función de anfitriona tomando las riendas de la acción. Gorgo, de este modo, queda relegada a la función de personaje comodín, pretexto necesario para los movimientos de su agitada amiga. Su papel de moderador se pone de manifiesto, por ejemplo, cuando reprende a Praxínoa por criticar a su marido delante del niño (vv. 11-13), cuando la exhorta a salir (v. 21) o cuando le ordena guardar silencio porque va a comenzar el canto en honor a Adonis (v. 96). Fuera de estas tres intervenciones de carácter algo enérgico, su manera de comportarse es en todo momento más moderada, aunque esté en la misma tónica que su amiga: si Praxínoa es autoritaria, ella lo es mucho menos. Y, del mismo modo, si Praxínoa se quejaba por todo, Gorgo sólo va a hacerlo a propósito del tumulto de las calles y de lo lejos que vive su amiga:

{ΓΟ.} ὦ τᾶς ἀλεμάτω ψυχᾶς· μόλις ὑμῖν ἐσώθην,  
 Πραξινοά, πολλῶ μὲν ὄχλῳ, πολλῶν δὲ τεθρίππων·  
 παντᾷ κρηπίδες, παντᾷ χλαμυδηφόροι ἄνδρες·  
 ἃ δ' ὁδὸς ἄτρυτος· τὸ δ' ἐκαστέρῳ αἰὲν ἀποικεῖς.

“Gor.- ¡Ay, pobre de mí! Nada ha faltado para que me perdierais, Praxínoa, por culpa del mucho tumulto y de las muchas cuadrigas. Por todas partes sandalias claveteadas, por todas partes hombres luciendo sus clámides. El camino era inacabable, y tú vives cada vez más lejos.” (vv. 4-7).



Como observa Flacelière (1996: 94), las mujeres de la Atenas clásica solían visitarse unas a otras, acompañadas siempre al menos por una esclava. Esto sucedía, sobre todo, entre las vecinas –probablemente las siracusanas antes lo eran y por eso ahora dejan oír sus quejas acerca de la distancia– para pedir objetos domésticos, así como para charlar y entretenerse juntas con este pretexto, a la manera en que lo hacen las mujeres del *Contra Calicles* XXIII de Pseudo-Demóstenes. De esta guisa, la situación descrita entre Gorgo y Praxínoa bien hubiera podido desarrollarse en el s. IV a. C. En este sentido también apunta Griffiths (1984: 258) al pensar que la vida doméstica de las siracusanas se parece mucho a la de la Atenas del s. V a. C. Con todo, hay quien, como Bielman (2002: 291), piensa que las mujeres de cierta posición social incluso en época helenística tenían delimitada su presencia en las calles de su ciudad a ciertos días de fiesta y a ocasiones particulares, pues la decencia les encomendaba estar recluidas en casa. En el caso de que esto fuera así, deberíamos entender que las siracusanas pertenecen a una clase social distinguida.

Así pues, el personaje de Gorgo se reviste de ciertos matices de sensatez y moderación frente a la impulsiva Praxínoa que no tiene en cuenta los elementos exteriores a su persona como, por ejemplo, la presencia de su hijo:

{ΓΟ.} μὴ λέγε τὸν τεὸν ἄνδρα, φίλα, Δίνωνα τοιαῦτα  
τῷ μικρῷ παρεόντος· ὄρη, γύναι, ὡς ποθορῇ τυ.  
θάρσει, Ζωπυρίων, γλυκερὸν τέκος· οὐ λέγει ἀπφῶν.

“No hables así de Dinón, tu marido, querida, estando el pequeño delante. Fíjate, mujer, cómo te está mirando. Vamos, Zopirión, ricura. No habla de papaíto” (vv. 11-13).

Aquí, el vocativo φίλα (‘querida’), sirve a modo de atenuante de la reprensión. El empleo de este caso aporta una nota de realismo al diálogo, pues es habitual en las conversaciones que las mujeres se interpeleen mutuamente y con cierta frecuencia, bien por su nombre propio, bien con adjetivos de índole afectiva. Además, Gorgo adopta un lenguaje infantil para dirigirse al niño, lo cual constituye una buena caracterización de lo que es, a menudo, la realidad. El nombre de la criatura tiene todos los visos de ser un diminutivo de Ζώπυρος y, además, el acusativo ἀπφῶν –voz que reaparece en el v. 14 (καλὸς ἀπφῶς, “Papaíto guapo”) en boca del mismo personaje– es un hapax que designa al padre en el lenguaje infantil. Por añadidura, el v. 13, como bien ha visto Griffiths (1979:

121), se inspira en Homero (θάρσει, Τριτογένεια, φίλον τέκος, *Il.* VIII 39), donde Zeus se dirige a Atenea.

Veamos ahora cómo se comportan las siracusanas en su interacción con los restantes personajes.

### 5.1. Las siracusanas y sus esclavas

Al comienzo del poema nos enteramos de que Praxínoa tiene una esclava, Éunoa (v. 3), que es, probablemente, quien le abre la puerta a Gorgo y con ella tiene la protagonista ocasión de manifestar su temperamento. Como también vemos en el capítulo referido a Simeta, la relación entre ama y esclava se halla verbalmente representada en forma de mandatos, con predominio, en consecuencia, de imperativos: ὄρη ('mira', v. 2); ἔμβαλε ('pon', v. 3); αἶρε ('coge', v. 27); θές ('pon', v. 28); κινεῦ ('muévete', v. 29); φέρε ('trae', v. 29); δός ('dame', v. 30); ἔγχει ('echa', v. 31); παῦε ('basta', v. 32); φέρε ('trae', v. 39). E incluso llega a omitir la forma verbal φέρε, cuando, en medio de su impaciencia, le pide a Éunoa la llave del cofre donde guarda la ropa: ὦδε αὐτάν ('¡ella aquí!' en lugar de "Tráela aquí", en el v. 33). De esta guisa, los imperativos se suman a los malos tratos verbales y cabe la posibilidad de que fueran acompañados de algún empujoncillo de vez en cuando: αἰνόδρυπτε (v. 27); λαστρὶ (v. 30); δύστανε (v. 31) y κυνοθαρσῆς (v. 53).<sup>545</sup> Por otra parte, el trato que recibe la esclava frigia, cuyo nombre propio desconocemos, no es muy distinto y la relación ama-esclava se caracteriza del mismo modo por la acumulación de imperativos: παῖσδε ('juega', v. 42); κάλεσον ('llama', v. 43) y ἀπόκλῆξον ('cierra', v. 43).

Cuando las siracusanas llegan a las puertas de palacio, nos enteramos de que hay otra esclava de nombre Eutíquide, probablemente la que acompaña a Gorgo (vv. 66-8). Se trata del momento en que Praxínoa se dirige a su esclava Éunoa para ordenarle que se agarre de la mano de Eutíquide a fin de no perderse entre tanta multitud, del mismo modo que lo hacen, a su vez, las amas. Parece que las distancias se acortan en una situación de apuro común y los imperativos (δός, λάβε, v. 66) ya no responden a una intención meramente exhortativa, sino más bien a un hermanamiento donde Praxínoa sólo pretende ayudar.

<sup>545</sup> Para el sentido de estas formas remitimos al capítulo correspondiente a las esclavas.

Muy poco después, ante la situación de tirantez creciente, Praxínoa manifiesta incluso una cierta afectividad respecto de su esclava que se materializa, por ejemplo, en el dativo ético ἄμμιν, pronombre que comentamos en el capítulo correspondiente a las esclavas.

## 5.2. Praxínoa y Gorgo

Praxínoa y Gorgo son dos amigas que no se ven desde hace algún tiempo, como muestra la sorpresa, no exenta de cierto tono de reproche, que le causa a la primera la visita inesperada de su amiga:

Γοργὼ φίλα, ὥς χρόνῳ. ἔνδοι.

θαῦμ' ὅτι καὶ νῦν ἦνθες.

“¡Querida Gorgo! ¡Qué de tiempo! ¡Sí que estoy! Incluso ahora me maravillo de que hayas venido” (vv. 1-2).

Este detalle puede constituir un testimonio de cómo, entre las mujeres griegas de época helenística, las visitas espontáneas conformaban una práctica habitual sin necesidad de establecer una citación previa.<sup>546</sup> De acuerdo con su carácter, Praxínoa trata ahora de ser una buena anfitriona, aunque sin abandonar su ímpetu autoritario, y ordena a la criada que le traiga a Gorgo silla y cojín para invitarla a tomar asiento también con un imperativo: καθίζευ (‘siéntate’, v. 3). Pero es que esta mujer no tiene remedio, de modo que continúa en la misma tónica cuando se disponen a salir de su casa: ἔρωμες (‘vámonos’, v. 42).

Para Praxínoa, Gorgo es φίλα –como también es φίλ' ἀνδρῶν el hombre que se ocupa benévolamente de ellas en el v. 74– y esta forma posee evidentes connotaciones afectivas también en otros lugares de la obra teocrítica.<sup>547</sup> Paralelamente, según acabamos de ver, Gorgo emplea el término φίλα para con su amiga, no como adjetivo, sino como sustantivo en caso vocativo (v. 11). Pero el contexto es bien distinto, pues, en realidad, la

<sup>546</sup> De modo semejante, probablemente por influencia de Teócrito, recibe Métrique, la protagonista del *Mimo* I de Herodas, a la vieja Gílida en los vv. 7-12. Ésta, como también Gorgo, justifica su tardanza por la lejanía de su residencia.

<sup>547</sup> Cf. *Idd.* I, 61, 64, 70, 73, 76, 79, 84, 89, 149; II 142; III 22, 50; IV 39; 41; V 70, 73; VII 27, 50, 91, 95, 104, 106; IX 31, 35; XII 1; XIII 8; XIV 10, 38; XVI 86; XVII 18, 29, 123; XVIII 9; XXI 22; XXII 23, 29, 154, 165, 215; XXIII 44; XXIV 22, 40, 134; XXV 54, 160, 280; XXVII 25, 52; XXIX 1.

está reprendiendo, de tal suerte que posee el mismo sentido irónico que cuando Praxínoa llama ἄνερ φίλε a un hombre que la está pisando en el v. 52. En general, también en otros momentos, las muestras de amistad y cariño entre ambas amigas son explícitas: ἀδίστα Γοργώ, τί γενώμεθα; (“¡Gorgo del alma! ¿Qué va a ser de nosotras?”, v. 51), donde el superlativo denota un íntimo vínculo.

En cualquier caso, el tono de reproche implícito en la exclamación de Praxínoa en el momento de recibir a su amiga tiene su correspondiente respuesta en la excusa que Gorgo alega a fin de justificar su tardanza:

{ΓΟ.} τὸ δ' ἑκαστέρῳ αἰὲν ἀποικεῖς

“Gor.- y tú vives cada vez más lejos” (v. 7).

Esta afirmación supone, bien que Praxínoa ha cambiado varias veces de casa, cada cual más lejos que la anterior de la de Gorgo, bien que a ésta le parece que la casa de su amiga está a una distancia cada vez mayor.<sup>548</sup>

Por otra parte, las mujeres siempre han sido puestas en relación con el ámbito de los chismes y de la charlatanería,<sup>549</sup> pues tienen tiempo de sobra para dedicarse a tales menesteres y, así, no nos causa extrañeza que Gorgo afirme haberse enterado de la ocasión festiva por transmisión oral:

{ΓΟ.} ἀκούω χρῆμα καλόν τι

κοσμεῖν τὰν βασίλισσαν.

“Gor.- He oído que la reina prepara una cosa preciosa” (vv. 23-4)

Y, en consecuencia, también la posibilidad de tener algo que contar parece anzuelo suficiente para convencer a Praxínoa de que la acompañe:

{ΓΟ.} ὦν ἴδεις, ὦν εἴπαις κεν ἰδοῖσα τὸ τῷ μὴ ἰδόντι.

“Gor.- Si vas, podrás contar lo que veas al que no haya ido” (v. 25).

Hasta aquí hemos visto a Praxínoa con un carácter autoritario que se materializa en una significativa profusión de imperativos. Gorgo, en cambio, es más afable y emplea este

<sup>548</sup> Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 268).

<sup>549</sup> Vid. GIL (1974: 153-4).

modo en contadas ocasiones. La primera vez, en los vv. 11-13, cuando Praxínoa critica a su esposo delante de Zopirión (μη λέγε, ὄρη); la segunda, en los vv. 21-22 (ἴθι, λάζευσ, βᾶμες, ‘ven’, ‘coge’, ‘vamos’), cuando anima a su amiga a coger su manto y su vestido para salir (se trata, en realidad, de convencerla) y la tercera cuando quiere llamarle la atención acerca de la maravilla de los tapices, ante cuya belleza visual las mujeres muestran una gran sensibilidad:

{ΓΟ.} Πραξινόα, πόταγ’ ὦδε. τὰ ποικίλα πρᾶτον ἄθρησον,  
λεπτὰ καὶ ὡς χαρίεντα· θεῶν περονάματα φασεῖς.<sup>550</sup>

“Gor.- Ven acá, Praxínoa. Fíjate ante todo en estos tapices, ¡qué finos y elegantes! Parecen los mantos de los dioses” (vv. 78-9).

De modo similar, queda patente su extraordinaria capacidad emotiva ante la preciosidad acústica:

{ΓΟ.} Πραξινόα, τὸ χρῆμα σοφώτατον ἂ θήλεια·  
ὀλβία ὅσσα ἴσατι, πανολβία ὡς γλυκὺ φωνεῖ.

“Gor.- Praxínoa, esa mujer es el acabóse. Feliz ella, que sabe tanto; felicísima, porque canta tan bien” (vv. 145-6).

La cuarta, cuando anuncia el canto en honor a Adonis:

{ΓΟ.} σίγη, Πραξινόα· μέλλει τὸν Ἄδωνιν ἀεῖδειν

“Gor.- Calla, Praxínoa. La hija de la argiva va a cantar a Adonis” (v. 96).

Llama aquí la atención el hecho de que cuando, unos versos antes, el hombre se mete con Praxínoa porque éste no cesa de hablar mientras contempla la riqueza de los tapices, ella le contesta de malos modos, pero ante el mandato de su amiga obedece y guarda silencio. Por lo que respecta a las dos maravillas palaciegas, los tapices y el himno, Hunter (1996a: 116 y 1996b: 149-152) observa ciertas analogías, de forma que, según él, los primeros hacen referencia al mundo real, mientras los segundos aluden al ámbito

<sup>550</sup> Como ha visto HUNTER (1996a: 119 y 1996b: 151-2), la exclamación de Gorgo del v. 79 referida a los tapices es un eco de Homero (*Od.* X 222-3), quien ensalza el arte de tejer de Circe: ... οἶα θεῶν λεπτὰ τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται.

mitológico y, por tanto, irreal. El discurso de las admiradoras pone de relieve la superabundancia de cosas buenas en el plano de la fantasía ante el que destaca el realismo de los tapices. En el mundo real, la llegada a palacio de las protagonistas podría ser una metáfora de cómo Teócrito, también siracusano, obtuvo el favor de los monarcas, en tanto que una multitud quedó fuera intentándolo: podría tratarse de una descripción cómica donde las siracusanas actúan como narrador encubriendo la voz del poeta. De este modo, para Hunter (1996b: 151), la visita de Gorgo a casa de su amiga representa la llegada de una nueva forma literaria a Alejandría y su aceptación en la corte: el mimo. En nuestra opinión, el poema podría reflejar, efectivamente, una experiencia real del autor, pues no sería ésta la primera vez que la personalidad del poeta se percibe tras una figura femenina, si bien la exégesis de la alegoría literaria queda fuera del objeto de nuestro análisis.

### **5.3. Las siracusanas y sus maridos**

El estudio de la estructura de la familia helenística presenta no pocas dificultades como ha podido ver quien se haya acercado a este tema,<sup>551</sup> pues el debilitamiento de la polis clásica afectó significativamente a la organización de la sociedad y tuvo hondas repercusiones en el seno familiar. Además, el resultado más inmediato de las migraciones fue la pérdida de la raza y, como consecuencia, surgió una nueva y más flexible estructura familiar, que perdió parcialmente la transmisión por vía masculina, a la par que el individualismo helenístico se desarrollaba: los hombres verían mermada su autoridad, mientras que las mujeres pasarían a ser tratadas como individuos capaces de poseer y disponer de propiedades sin el preceptivo control de un varón. De esta suerte, también para los griegos residentes en el Egipto ptolemaico muchas cosas cambiaron: si bien se redujeron algunos problemas como el infanticidio, no obstante, la bigamia y el matrimonio entre griegos y no griegos, así como las bodas entre hermanos entraron en la historia. Se produjo un cambio importante en las relaciones entre el οἶκος y la πόλις, de forma que el creciente individualismo condicionó todas las facetas de la vida familiar hasta el punto de que, por ejemplo, según explica Pomeroy (1997b: 213), la monogamia se convirtió entonces en cláusula de contrato matrimonial. Los maridos de las siracusanas, empero, parecen hallarse ajenos a esta nueva situación siguiendo el modelo heleno tradicional y sin

---

<sup>551</sup> Vid. POMEROY (1997b: 204-5) y VAN BREMEN (2003: 317-8).

practicar la poligamia –a diferencia de Delfis en el *Id.* II que sí conoce bien lo que significa la promiscuidad–.

Por otra parte, es fácil entrever que estos maridos son griegos, no sólo por sus nombres –Dinón y Dioclidás–, sino porque, como observa Teodorsson (1977: 12-13 y 20), la población griega que llegaba a Alejandría era fundamentalmente masculina y si eran mujeres éstas iban acompañadas. Además, el matrimonio entre griegos y egipcios estaba prohibido desde antiguo en Náucratis y tal vez también era así en la ciudad de Alejandro. En todo caso, los matrimonios entre griegos y egipcios empezó a ser más habitual en el s. II a. C. que en el III a. C., así como más común en la *χώρα* que en la ciudad, donde las normas eran más estrictas, y más frecuente entre las clases bajas que entre las altas.<sup>552</sup> Por este motivo, excepto entre los más pobres, el matrimonio entre griegos y egipcios era excepcional, máxime teniendo en cuenta que las personas de descendencia mixta carecían de muchos derechos políticos y legales. En cuanto al estatus de las mujeres en el Egipto ptolemaico, se observa, en general, una reducción de la polaridad entre los sexos,<sup>553</sup> lo cual halla su reflejo en la literatura. En cualquier caso, resulta imprescindible observar la situación de las mujeres de otros lugares y épocas para entrever el de las griegas de Egipto.

En el *Id.* XV, la relación de las mujeres con sus maridos se deja entrever en los comentarios de las conversaciones que éstas mantienen entre sí. De este modo, por ejemplo, cuando Gorgo le cuenta a su amiga lo difícil que ha sido llegar hasta su casa y le reprocha que cada vez vive más lejos, Praxínoa se exculpa derivando la responsabilidad hacia su marido Dinón:

{ΠΡ.} ταῦθ' ὁ πάραρος τῆνος· ἐπ' ἔσχατα γὰρ ἔλαβ' ἐνθὼν  
 ἰλεόν, οὐκ οἴκησιν, ὅπως μὴ γείτονες ὦμες  
 ἀλλάλαις, ποτ' ἔριν, φθονερὸν κακόν, αἰὲν ὁμοῖος.

“Prax.- Cosas de ese trastornado. Al fin del mundo ha ido a tomar un cubil, que no una casa, para que tú y yo no seamos vecinas, todo por fastidiar; él siempre tan envidioso y tan ruin” (vv. 8-10).

Como vemos, Dinón es, en opinión de Praxínoa, un trastornado (πάραρος), envidioso y ruin (φθονερὸν κακόν) que lo hace todo a mala idea. El término πάραρος, formado a partir del verbo παραείρω (‘colgar de lado’), significa literalmente ‘extendido

<sup>552</sup> Vid. VAN BRIEMEN (2003: 319).

<sup>553</sup> Vid. POMEROY (1984: XV y XVII).

de lado’ o ‘que está fuera del camino’, pero aquí posee un sentido figurado y quiere decir ‘extraviado de mente’. Por otra parte, entendemos el nominativo neutro abstracto φθονερὸν κακόν que Legrand (1972<sup>7</sup>: 120) traduce como “la méchante bête”, en su acepción más literal: ‘cosa envidiosa y mala’, es decir, ‘envidioso con mala idea o intención’. En opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 269), estas palabras resultan extrañas puestas en boca de Praxínoa, pero Griffiths (1979: 119), por ejemplo, las entiende como que Praxínoa es controlada por su marido (v. 17) y por su hijo, que tratan de privarla de un magnífico día de fiesta.

Pero cuando Gorgo la reprende por proferir tales impropiedades de su esposo delante del niño, entonces toma conciencia y exclama:<sup>554</sup>

{ΠΡ.} αἰσθάνεται τὸ βρέφος, ναὶ τὰν πότνιαν

“Prax.- ¡Por la diosa que el chiquillo se da cuenta!” (v. 14).

Con todo, a Praxínoa le cuesta mucho disimular sus pensamientos respecto de su cónyuge y no puede contenerse por mucho tiempo. De hecho, al instante vuelve a las andadas aunque con menos ímpetu:

{ΠΡ.} ἀπφῶς μὰν τήνός γα πρόαν-λέγομες δὲ πρόαν θην

πάππα, νίτρον καὶ φῶκος ἀπὸ σκανᾶς ἀγοράσδαιν-

ἱκτο φέρων ἄλας ἄμμιν, ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς

“Prax.- Ese dichoso papaíto el otro día, pues el otro día le dijimos: “Papá, tráenos de la tienda jabón y tinte rojo”, y el grandullón nos vino con sal” (vv. 15-7).

Pero su moderación consiste tan sólo en cambiar el estilo llano y directo de su discurso por un lenguaje eufemístico, pero en nada exento de ironía. De este modo, las expresiones ἀπφῶς μὰν τήνός (‘ese dichoso papaíto’) y ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς (‘el grandullón’) constituyen asimismo una crítica mordaz al cabeza de familia. La forma ἀπφῶς es, según vimos, propia del lenguaje infantil –como también lo es el empleo del infinitivo (ἀγοράσδαιν) en lugar del imperativo correspondiente– y podríamos traducirla algo así como “Este papi...”. En cuanto a la forma ἀνὴρ τρισκαιδεκάπαχυς, significa literalmente ‘hombre de trece codos’ y, habida cuenta de que el número trece era empleado

<sup>554</sup> ARNOTT (1996: 60) estudia el realismo de este pasaje a través del elemento emotivo que constituye el niño.



entre los antiguos como indefinido,<sup>555</sup> el sentido de la expresión debe de ser ‘hombretón’, de acuerdo con la concepción de que el hombre grande –a diferencia de los héroes homéricos de tamaña estatura– es también bobo.

Gorgo, por su parte, cuando escucha las quejas de Praxínoa respecto de su marido, también ella se contagia y comienza su crítica al suyo:

{ΓΟ.} χῶμὸς ταυτᾶ ἔχει· φθόρος ἀργυρίῳ Διοκλείδας·  
 ἑπταδράχμῳ κυνάδας, γραιᾶν ἀποτίλματα πηρᾶν,  
 πέντε πόκῳ ἔλαβ' ἐχθές, ἅπαν ῥύπον, ἔργον ἐπ' ἔργῳ.

“Gor.- También el mío es así, ¡el despilfarrador de Dioclidás! Por siete dracmas adquirió ayer cinco vellones de lana que se diría de perro, pelos desprendidos de viejos zurrones, todo suciedad; detrás de un trabajo, otro” (vv. 18-20).

En realidad, se queja de que su consorte es un roñoso porque le ha comprado lana de muy mala calidad. Lo describe como φθόρος ἀργυρίῳ (‘ruina de dinero’). En verdad, las siete dracmas que le cuesta la lana no tienen punto de comparación con las doscientas que se ha gastado Praxínoa en la tela de su vestido, pese a que, según los cálculos de Gow (1992b<sup>7</sup>: 272), el precio de cinco vellones rondaría los seis dracmas con cuatro óbolos. En el v. 19, la exasperación de Gorgo provoca un pequeño cambio en el orden normal de sus palabras. Como sugiere Gow (1992b<sup>7</sup>: 273), la expresión ἅπαν ῥύπον se refiere probablemente a que la lana no ha pasado aún por los procesos de depuración precisos antes de su empleo para tejer, a saber, lavado en agua caliente para quitar las impurezas que pudiera contener, secado y golpeado, proceso del cual nos informa la comedia antigua.<sup>556</sup> De ahí el guiño al esforzado Hesíodo (*Op.* 382): ἔργον ἐπ' ἔργῳ ἐργάζεσθαι.

Resulta muy significativo el hecho de que, en ambos casos, sean los hombres quienes van a la compra: el de Praxínoa va a por jabón y tinte cumpliendo, aunque desastrosamente, los encargos de su esposa y el de Gorgo compra la lana –cómo no, la peor– para que su mujer trabaje en casa. Resulta interesante observar cómo, mientras Simeta tiene libre acceso al contacto sexual con compañeros, las siracusanas no pueden ni siquiera ir a la compra. Y, sin embargo, paradojas del universo teocriteo, todas ellas salen de casa con el pretexto de asistir a festivales de carácter religioso. Como ya observara

<sup>555</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 271).

<sup>556</sup> Cf. Ar., *Eccl.* 215 y *Lys.* 574.

Griffiths (1979: 119), normalmente las mujeres no podían gozar de la libertad de la calle y sólo los festivales les proporcionaban ocasiones para salir,<sup>557</sup> motivo por el cual, piensa, Praxínoa se sobresaleta por los obstáculos que se encuentra (caballos, ladronzuelos egipcios), al tiempo que confiesa tener miedo desde niña a caballos y serpientes, símbolos de masculinidad por excelencia. A medida que la siracusana se acerca a palacio, encuentra hombres más agradables: el deificado Soter, el protector Filadelfo y un amable caballero con quien flirtea.

No obstante, en la poesía teocritea, hombres y mujeres tienen bien distribuidos sus papeles y la realidad social de la época no podía dejar de manifestarse en un mimo urbano como el que nos ocupa. De este modo, si a las mujeres les estaba permitido, como de hecho lo hacían, desahogarse entre sí compartiendo quejas acerca de sus respectivos cónyuges, en último término, la sumisión de la mujer al hombre se evidencia: al final del poema, Gorgo se da cuenta de lo tarde que se le ha hecho y se despide apresuradamente expresando el temor de que su marido se enfade:

ώρα ὅμως κῆς οἴκον. ἀνάριστος Διοκλείδας·  
 χῶνῆρ ὄξος ἅπαν, πεινᾶντι δὲ μηδὲ ποτένθης.  
 χαῖρε, ᾿Αδων ἀγαπατέ, καὶ ἐς χαίροντας ἀφικνεῖ.

“Pero ya es hora de ir a casa. Dioclididas no ha comido. El hombre es puro vinagre, pero cuando tiene hambre, ni te le acerques. ¡Salve, Adón querido, y que cuando vuelvas nos halles felices!” (vv. 147-9).

Así pues, pese a que Gorgo no carece de resolución y de dotes de mando –que se materializa en el empleo de los imperativos que hemos visto en el apartado anterior– su tónica de actuación contrasta con la docilidad que muestra al final del poema cuando se retira a preparar la “comidita” del marido.<sup>558</sup> El adjetivo ἀνάριστος delata la hora del día: se trata, sin duda, del mediodía.

En definitiva, tenemos en estos versos un valioso testimonio de cómo un hombre (Teócrito) capta, en forma de tópico, las típicas habladurías de las mujeres que, cuando se reúnen, gustan de criticar al sexo masculino.

<sup>557</sup> En efecto, como en la Comedia Nueva y en los mimos, los festivales eran, si no las únicas, sí las principales ocasiones en las que las mujeres aparecían en público, tópico del que Teócrito se hace eco. Cf. Hdas., I 56 y Men., fr. 558 (=Pl., Cist.).

<sup>558</sup> La despedida de Metró en Herodas (VI 97) sugiere unas circunstancias semejantes.

#### 5.4. Praxínoa y su niño

Otro punto interesante a destacar es la relación de Praxínoa con su hijo. Nada sabemos de si Gorgo tiene o no descendencia, pero sí muestra, al menos, más delicadeza para con el infante, según acabamos de ver en los vv. 11-13, cuando su amiga lanza improperios contra su marido, padre de la criatura. En todo el idilio tan sólo una vez se dirige Praxínoa directamente a su hijo, que debe de ser bastante pequeño a juzgar por su comportamiento:

οὐκ ἄξῳ τυ, τέκνον. Μορμώ, δάκνει ἵππος.

δάκρυ' ὅσσα θέλεις, χωλὸν δ' οὐ δεῖ τυ γενέσθαι.

ἔρπωμες. Φρυγία, τὸν μικρὸν παῖσδε λαβοῖσα,

“No voy a llevarte, hijito. Coco. Caballo, pupa. Lloro cuanto quieras, no es cosa de que te atropellen. Vámonos. Frigia, coge al niño...” (vv. 40-2).

El caso es que Praxínoa, pese a tratar de ponerse al nivel del niño mediante el empleo de un lenguaje infantil, se muestra, en general, poco afectuosa con él y esta conclusión se desprende de varios detalles que contribuyen, de modo casi imperceptible, a su caracterización:

- a) En primer lugar, no tiene en cuenta que el niño la oye cuando critica a su marido Dinón.
- b) Además, deja al niño y al perro con la esclava frigia y lo significativo es que los hace, en cierta medida, equivalentes mediante oraciones yuxtapuestas.
- c) Para colmo, Praxínoa pierde la paciencia y exclama: δάκρυ' ὅσσα θέλεις (“llora cuanto quieras”).

Por tanto, aunque al principio trate de ser amable, en seguida queda manifiesta su poca experiencia en el trato con los niños, puesto que pierde los nervios. Esto puede estar reflejando una situación real de la vida cotidiana donde las madres de las clases más pudientes no se encargaban directamente de la educación de sus hijos, delegando estas

tareas en esclavas-nodrizas. Si esto es así, se pondría nuevamente de manifiesto que la protagonista no pertenece a una clase social baja.

De otro lado, Praxínoa emplea la expresión Μορμώ, δάκνει ἵππος (“Mormo, caballo muerde”) con el fin de asustar al niño.<sup>559</sup> En efecto, la palabra Μορμώ, de carácter expresivo y popular, designaba un fantasma femenino que atemorizaba a los niños, al estilo de nuestro Coco. Y el caballo que muerde, a modo de anticipación, –no olvidemos el pánico que le tiene Praxínoa a los caballos desde pequeña (vv. 58-9)– no es otro que alguno de los que luego encuentran las siracusanas en su trayecto hacia el palacio (v. 52), tras cuyo paso, tal vez a la par que un suspiro de alivio, exclama la protagonista:

ὦνάθην μεγάλως ὅτι μοι τὸ βρέφος μένει ἔνδον.

“¡Menos mal que mi pequeño se ha quedado en casa!” (v. 55).

## 5.5. Xenofobia

Al comienzo de la etapa ptolemaica no sólo había greco-parlantes en Egipto, sino que muchos inmigrantes llegaron de Tracia y de partes no griegas de Asia Menor y de Siria e incluso había minorías que ya vivían en Egipto a la llegada de los griegos: persas, judíos, sirios y árabes.<sup>560</sup> Entre tanta diversidad, es significativo el hecho de que Praxínoa, procedente de Siracusa y, por lo tanto, extranjera en Alejandría, desdeñe a los egipcios en los siguientes términos:

οὐδεὶς κακοεργός

δαλεῖται τὸν ἰόντα παρέρπων Αἰγυπτιστί,

οἷα πρὶν ἐξ ἀπάτας κεκροτημένοι ἄνδρες ἔπαισδον,

ἀλλάλοις ὀμαλοῖ, κακὰ παίχνια,<sup>561</sup> πάντες ἀραῖοι.

“Ningún malhechor se acerca a uno en la calle a la manera egipcia y le hace una canallada, broma que antes gastaba esta gentuza que lleva la mentira en la sangre, todos de la misma calaña, tramposos, chusma maldita” (vv. 47-50).

<sup>559</sup> Sobre el papel de la μορμολυκεία en la educación de los niños hasta la época helenística *vid.* MARROU (1985: 190).

<sup>560</sup> *Vid.* TEODORSSON (1977: 12).

<sup>561</sup> Sobre esta forma atestiguada por el *Papiro de Antínoe*, *vid.* PARDINI (1991: 6).

Anotan García-Molinos (1986: 149, n. 20) que el desprecio de la siracusana por los egipcios es un dato importante para vislumbrar, desde un punto de vista sociológico, las relaciones entre griegos e indígenas en la Alejandría de la época.<sup>562</sup> Por una parte, los griegos viajan a Egipto en busca de un porvenir al entrar a formar parte de la administración Lágida. Por otra, los egipcios, pese a no manifestar un rechazo abierto a la dominación griega, debían de vivir en una tácita hostilidad. Al parecer, los griegos tuvieron una mezcla de admiración y de desdén por los egipcios ya desde una época mucho más antigua, a juzgar por los comentarios de autores como Esquilo (*fr.* 373), Eustacio (1484, 26), *Com. Adesp.* 387, Platón (*Lg.* 747c) o Aristófanes (*Nu.* 1130).<sup>563</sup> En consecuencia, Praxínoa podría estar aludiendo aquí a ciertas mejoras en la ley y el orden en el Egipto ptolemaico, gracias a las cuales la delincuencia de los indígenas se habría visto considerablemente restringida.<sup>564</sup> En este sentido, el adverbio Αἰγυπτιστί refleja con probabilidad no sólo el desprecio de los griegos por los extranjeros, sino también algún tipo de tensión que a la fuerza debía de subyacer en la población nativa sometida a los helenos. Pero es que si la población griega de la corte ptolemaica era heterogénea, no menos lo era la egipcia, recién salida de la ocupación persa que la había dejado desorganizada.<sup>565</sup>

La expresión κεκροτημένοι ἄνδρες, posee aquí el significado de ‘hombres tramposos’ y así la entiende Legrand (1972<sup>7</sup>: 122), quien la traduce como “des fripons renforcés”. Según Gow (1992b<sup>7</sup>: 281), el participio, formado a partir de κροτέω (‘hacer resonar’ o ‘fabricar’), parece un sinónimo de πεπλασμένοι (‘formados’ o ‘modelados’). Del mismo modo, la denominación πάντες ἀραῖοι viene a reforzar el concepto anterior y la generalización denota una exacerbada xenofobia, pues “todos” son “malditos” o “funestos” –si aceptamos la conjetura de Warton, según la cual el texto diría ἀραῖοι y no ἀεργοί, como aparece en el *Papiro de Antínoe*–.

Algunos versos más adelante, en un paralelismo antitético con el primer hombre que dialoga con Praxínoa, de carácter benévolo, aparece en escena otro bien distinto. Es interesante el contraste entre las reacciones que ambos suscitan en Praxínoa:

<sup>562</sup> DUNAND (1983: 45-87) ofrece un magnífico análisis de estas relaciones a partir de los orígenes de la presencia helena en Egipto y desde las distintas perspectivas –política, económica, ideológica, simbólica, cultural y social– de los monarcas, de los griegos, de los indígenas, así como de las interrelaciones de todos ellos.

<sup>563</sup> Pasajes todos ellos recogidos por Gow (1992b<sup>7</sup>: 280).

<sup>564</sup> Para los crímenes en el Egipto ptolemaico, *vid.* CUMONT (1937: 66).

<sup>565</sup> *Vid.* BINGEN (1985: 217).

{ET. ΞΕΝ.} παύσασθ', ὦ δύστανοι, ἀνάνυτα κωτίλλοισαι,  
 τρυγόνες· ἐκκναισεῖντι πλατειάσδοισαι ἅπαντα.

{ΠΡ.} μᾶ, πόθεν ὦνθρωπος; τί δὲ τίν, εἰ κωτίλαι εἰμές;  
 πασάμενος ἐπίτασσε· Συρακοσίαις ἐπιτάσσεις.

ὥς εἰδῆς καὶ τοῦτο, Κορίνθιαι εἰμές ἄνωθεν,  
 ὥς καὶ ὁ Βελλεροφῶν. Πελοποννασιστὶ λαλεῖμεν,  
 Δωρίσδειν δ' ἔξεστι, δοκῶ, τοῖς Δωριέεσσι.

μὴ φύη, Μελιτῶδες, ὃς ἀμῶν καρτερὸς εἴη,  
 πλὰν ἐνός. οὐκ ἄλέγω. μή μοι κενεὰν ἀπομάξης.

“Otro Hombre.- ¡Condenadas mujeres! Dejad de parlotear constantemente, cotorras. Crispan a uno los nervios con tanta a, a, a.

Prax.- ¡Toma! ¿De dónde sale éste? ¿Qué te importa a ti si nos gusta hablar? Vete a dar órdenes a quienes sean tuyos. ¿Somos siracusanas, y quieres tú mandarnos? Pues para que te empapes, somos de origen corintio, como Belerofonte. Hablamos peloponesio, y los dorios pueden hablar dórico, digo yo. ¡Perséfone, que nunca tenga poder sobre nosotras más que un solo señor! No te hago caso, no te canses” (vv. 87-95).

Este pasaje se hace eco de la diversidad lingüística y dialectal de la ciudad de Alejandría, donde un personaje, probablemente oriundo de algún lugar de la Hélade, expresa su crispación ante la forma peculiar del habla de Praxínoa.<sup>566</sup> En efecto, aunque el griego fue poco a poco imponiéndose como lengua de la burocracia y la situación de bilingüismo en el Egipto ptolemaico fue aumentando –pese a la inferioridad numérica de los griegos–,<sup>567</sup> no parece probable que esta crítica a la pronunciación proceda de un egipcio helenizado. Según Heródoto (VIII 144, 2), τὸ Ἑλληνικόν consiste en tener la misma sangre, la misma lengua, los mismos santuarios de dioses y un modo de vida semejante. Por tanto, origen, lengua, culto y cultura son los rasgos que definen la comunidad del pueblo griego. Así, Sófocles (*Tr.* 1060) puede oponer los griegos a la gente sin lengua: οὐθ' Ἑλλάς, οὔτ' ἄγλωσσος.<sup>568</sup> En este sentido, Thompson (1994: 75) sugiere que los helenos se definían, no por su origen, sino por su educación o por su puesto en la administración. En efecto, como explica Marrou (1985: 134-5), a dondequiera que

<sup>566</sup> Sobre la situación de analfabetismo de la sociedad griega, en especial de las mujeres, en Egipto *vid.* YOUTIE (1971: 161-176).

<sup>567</sup> *Vid.* THOMPSON (1994: 67-83).

<sup>568</sup> Según el propio Heródoto (II 158, 5), los egipcios hacían una distinción semejante y clasificaban de bárbaros a todos aquellos que no hablaban su lengua.

iban, los griegos trataban muy pronto de asentar sus instituciones, establecimientos de enseñanza, escuelas primarias y gimnasios. Para ellos la educación tenía una importancia primordial: aislados en tierra extraña, deseaban ante todo, a pesar de la influencia del medio, conservar en sus hijos su condición de helenos. En su concepto del mundo es la παιδεία la que distingue al hombre de la bestia, al heleno del bárbaro y, de hecho, el comportamiento masculino se identifica con los griegos, mientras que el femenino no sólo con las mujeres, sino también con los lidios y los frigios, es decir, con los no griegos.<sup>569</sup> Sin embargo, en época helenística se produce un acercamiento entre griegos y lo que hasta entonces fueron pueblos bárbaros en forma de koiné. En el *Id.* XV, empero, subyace una conciencia étnica que diferencia a los griegos de los egipcios de Alejandría –dejando traslucir una suerte de discriminación con respecto a estos últimos–, pero también una conciencia lingüística entre los propios griegos y la etnia dórica de Siracusa.

Sin duda, estas mujeres que al comienzo del idilio criticaban a sus maridos, tienen ya bastante con un solo dueño y por ello solicitan de la diosa amparo para no tener más. No parece casual, por tanto, que la petición se dirija a una divinidad femenina que ha perdido gran parte de su libertad a causa de un varón, concretamente, Hades. Sin embargo, este “uno” es, al parecer de Gow (1992b<sup>7</sup>: 291), no el marido de cada una de ellas, sino el rey Ptolomeo II en persona, para lo cual se apoya el estudioso en Eurípides (*Hel.* 276), quien, con la expresión πλὴν ἐνός, alude también al monarca. En definitiva, Praxínoa se enfrenta al hombre que les manda callar y en esto se ve una rebelión de la mujer que tal vez en otra época habría guardado sumiso silencio. Pero esta siracusana no está dispuesta a someterse a la voluntad de nadie con malos modales, ni siquiera si se trata de un varón. Para Griffiths (1984: 258), el atrevimiento de la contestación de Praxínoa se debe más a la naturaleza del lugar y de la circunstancia que a las formas alejandrinas de la época, ya que, en todo caso, si un nuevo igualitarismo estaba transformando el mundo helenístico, la poesía cortesana sería la última en reflejarlo. Pero lo que sí queda claro es el orgullo patriótico con que la protagonista aclara su origen al entrometido, lo cual es quizás reflejo del afecto del propio Teócrito a la tierra siciliana. De hecho, resulta extraño el que, siendo menos numerosas en nuestras fuentes las mujeres inmigrantes de origen griego en Egipto,<sup>570</sup> Teócrito las haya preferido como protagonistas de su poema. A modo de contraste, cuando enseguida su amiga Gorgo le manda callar porque va a cantar la argiva,

<sup>569</sup> Vid. MOXNES (1997: 273).

<sup>570</sup> LA'DA (1997: 167-192) analiza las causas de esta situación y observa cómo, pese a sus circunstancias, las mujeres se integraban mucho mejor que los hombres en la sociedad, de forma que, aunque su poder era pequeño, ejercieron un gran impacto en su entorno.

su voz queda repentinamente silenciada. Esta circunstancia no carece de relieve para entender la nueva mentalidad que se forja en el mundo helenístico y que evolucionará en el ámbito romano. Aunque, tal vez, la pretensión de Teócrito no sea otra que la de recrear bajo una óptica masculina el instinto natural de las mujeres de protestar y oponerse a todo por el mero placer de enfrentarse.

Es evidente que el hombre comienza de una forma abrupta y agresiva el diálogo con las siracusanas llamándolas ὦ δύσταντοι ('desgraciadas') y τρυγόνες ('tórtolas'). Como bien anotan García-Molinos (1986: 152, n. 28), las tórtolas simbolizaban la garrulería entre los griegos, al igual que entre nosotros las cotorras –de ahí su oportuna traducción–. Resulta paradójico, no obstante el que este hombre, a quien parece molestarle tanto la repetición del fonema /a/ característico del dórico,<sup>571</sup> hable también en este dialecto (δύσταντοι, ἀνάνυτα, κωτίλλοισαι, πλατειάσδοισαι), si hemos de fiarnos del texto transmitido. A nuestro entender, el interlocutor de la protagonista habla de este modo precisamente porque está haciendo burla de la ridícula pronunciación de Praxínoa. Ante esta crítica, ella se defiende otorgando mucha dignidad a su lugar de procedencia: son siracusanas, de origen corintio, como Belerofonte.<sup>572</sup> En efecto, Siracusa fue, en sus comienzos, una colonia corintia fundada en el s. VIII a. C. por Arquias, según refleja el propio Teócrito en su *Id.* XXVIII 17. Y, dado que Corinto se halla en el Peloponeso, no es extraño que Praxínoa afirme Πελοποννασιστὶ λαλεῖμεν, refiriéndose, sin duda, al dórico que habla, tal vez un poco más real que el de los personajes de otros poemas.<sup>573</sup> Además, la dama se pone a la altura de Belerofonte, héroe vencedor de la Quimera –cuya historia se cuenta en Homero (*Il.* VI 152 y ss.)–, siguiendo la costumbre griega que consideraba un honor el descender de alguna divinidad o de algún héroe.<sup>574</sup>

En cuanto al dialecto, recordemos algunas notas de interés. Ya comentamos en el apartado de las κόραι la hipótesis de Ruijgh (1984: 56-88) según la cual Teócrito intenta imitar el dialecto propio de la población de Alejandría, probablemente vinculado con el cirenaico. De esta suerte, Teócrito tiene formas como la que acabamos de ver, πλατειάσδοισαι, participio femenino con la terminación –οισα en lugar de –ουσα que es conocida, de entre los dialectos dorios, sólo en cireneo. Asimismo, en los idilios dóricos la

<sup>571</sup> Hermógenes (*Id.* I 6) comenta que, con la forma poco frecuente πλατειάσδοισαι ('ensancharse'), el hombre se refiere a la costumbre dórica de pronunciar constantemente una alfa y la misma interpretación ofrecen los escolios.

<sup>572</sup> Sobre el orgullo de los siracusanos respecto de su lengua doria *vid.* MAGNIEN (1920: 50).

<sup>573</sup> *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 277).

<sup>574</sup> *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 290-1).



-ζ- de la koiné –presente en las inscripciones– es sustituida en ocasiones por -σδ-, si bien esta forma coexiste con -ζ-. Empero, no se puede postular que la grafía -σδ- se pronunciaba de hecho como -ζδ-, y Ruijgh cree que esta pronunciación era la propia de los dialectos Cireneos.<sup>575</sup> Ante esta situación, el estudioso piensa que en el *Id.* XV se escribe -σδ- cuando el hablante emplea el dialecto Cireneo de Alejandría, mientras que el texto tiene -ζ- cuando las mujeres vuelven a su dialecto Siracusano. Dimitrov (1981: 31-3), por su parte, observa que -σδ- es más frecuente en los cantos bucólicos del agón, mientras que -ζ- aparece normalmente en las estructuras de himno y de epilio.<sup>576</sup> De esta suerte, sin olvidar las aportaciones de sus predecesores, Molinos (1991: 107-9) ofrece una interesante aportación: la digrafía es propia de un léxico específico más abundante en los idilios bucólicos, mientras que los mimos urbanos y el *Id.* XVIII, siendo también dóricos, presentan un predominio de la grafía -ζ-, pues su tema no es pastoril.

Con todo, dada la inestable transmisión del corpus teocriteo, es verdaderamente difícil establecer conclusiones sobre la presencia de una determinada pronunciación en una palabra concreta, pues hallamos, con frecuencia, variantes.<sup>577</sup> En consecuencia, es verosímil, como a menudo se ha dicho, que Teócrito pretendiera hacer una mezcla intencionada de dialectos a imagen y semejanza de la lengua artificial del poeta de Quíos. Pero también cabe la posibilidad, como sugiere Molinos (1989: 296), de que el *Id.* XV estuviera escrito en dialecto literario Siracusano y que con el tiempo se hubiera visto influido por los demás idilios dóricos.

## 6. Conclusiones

Según hemos visto, el *Id.* XV ofrece una perspectiva de sus personajes femeninos diferente de la de otros poemas protagonizados también por mujeres. En efecto, el tema del

<sup>575</sup> Significativamente, la mayor parte de la población griega de Egipto procedía de Cirene y de Tesalia. *Vid.* LA'DA (1997: 173).

<sup>576</sup> Sobre el significado de este término, *vid.* GARCÍA TEJEIRO (1993: 235-41).

<sup>577</sup> Por ejemplo, los manuscritos y papiros de Píndaro tienen, por norma general, los participios en -οισα y es asimismo frecuente en inscripciones arcaicas y clásicas, sin duda libres de alteraciones alejandrinas. Por otra parte, desde el momento en que la digrafía σδ no se halla atestiguada en ninguna fuente epigráfica anterior al periodo romano, su presencia en Alcmán, Safo, Alceo y Teócrito puede explicarse como una convención de los filólogos alejandrinos. *Cf.* MOLINOS (2000a: 220).

amor, importantísimo en la obra de Teócrito, parece haber desaparecido de la escena, de forma que lo hallamos, sí, pero en la recreación del mundo mitológico de la diosa del amor y su joven Adonis. Las esposas apenas tienen relación con sus maridos –despistado el uno, tacaño el otro– ni tampoco con sus hijos, a los que dejan bajo el cuidado de alguna esclava del hogar. Con todo, existen varios puntos de contacto entre las siracusanas y Simeta y no es verosímil que se trate de una gratuita casualidad, conociendo el quehacer poético de nuestro autor.

En general, observamos que las siracusanas, pese a vivir en la Alejandría del s. III a. C., reflejan una situación más parecida a lo que conocemos de la Atenas de los siglos V y IV a. C. y, en este sentido, coincidimos con Griffiths (1984: 259) en que ninguna de las dos se hace eco de la creciente emancipación de la mujer helenística. Así pues, el anacronismo en el que viven estas mujeres –como también Simeta– se debe a una búsqueda de fusión de elementos culturales y literarios de épocas diferentes. Por una parte, las vemos cotillear y hablar mal de sus maridos (vv. 15-20) y luego salir, acompañadas cada una de ellas por una esclava, para ir a la fiesta de Adonis, mientras sus esposos son los que hacen la compra –pues eran ellos, además de los esclavos, quienes acostumbraban a ir al ágora a fin de cubrir las necesidades de la vida cotidiana–. Con todo, estas mujeres no se hallan completamente desvinculadas de la economía, lo cual es fácilmente inferible a tenor de su interés por los precios: hablan del coste de la lana de Gorgo y de la tela de Praxínoa. Sin embargo, estos comentarios que, junto al hecho de que ellas mismas confeccionen a mano sus propios modelos, han sido interpretados como signos de escaso poder adquisitivo, no son sino delicadas pinceladas costumbristas a través de las cuales Teócrito describe los pormenores de la vida doméstica de sus personajes. Gracias a ellas, por ejemplo, conocemos con minucioso detalle los pasos que seguía una mujer antes de salir a la calle en lo que respecta al aseo y al vestido. Aprendemos así que las damas podían vestirse para andar por casa con una bata o un vestido corto de interior llamado *χιτώνιον*; que el *ἐμπερόναμα* era un traje largo atado en el hombro, también denominado *περονατρίς* y equivalente al *χιτών* de Simeta; que el *ἀμπέχονον* es un manto, designado igualmente como *θερίστριον* y equivalente a la *ξυστίς* de Simeta, y que las mujeres podían ataviarse, además, con un sombrero o *θολία*. Esta variedad en las denominaciones de la ropa muestra, pues, una riqueza de vocabulario bien conocida por el autor.

A partir de lo expuesto, por tanto, creemos que las siracusanas gozan de una buena y respetable posición económica y social, no sólo porque tienen esclavas, no salen a comprar

o adquieren lujosas telas, sino también porque sienten una extraordinaria sorpresa –o temor, según los casos– por cuanto les rodea en el exterior. Este comportamiento se debe, precisamente, a que no están acostumbradas a salir de casa, según era preceptivo en las mujeres decentes. Así, a la admiración ante las maravillas palaciegas se suma el tema de la indefensión de la mujer ante el tumulto (v. 66). Esto se aprecia claramente, por ejemplo, en el contacto que tiene Praxínoa con los tres hombres que encuentra en el camino (vv. 52, 70-75 y 97-95). En este punto, coincidimos con las aportaciones de Griffiths (1984: 254), quien ve en las relaciones sociales de este poema el reflejo de las luchas por el poder. La vida doméstica, lejos de estar gobernada por la armonía, se muestra plena de conflictos, no sólo entre las siracusanas y sus maridos o entre Praxínoa y su niño, sino también entre Praxínoa y su esclava e incluso entre Gorgo y Praxínoa, donde ésta lleva la voz cantante. Estos conflictos o luchas por el poder se manifiestan también en el ámbito de la vida pública, de modo especial, según acabamos de ver, en las relaciones entre la protagonista y los hombres. En efecto, Praxínoa se enfrenta a tres personajes masculinos, aparte de su marido ausente: los carteristas egipcios, un hombre que la pisa y otro que se queja en el palacio de su parloteo dórico. Sólo uno de ellos se muestra bondadoso y les presta su ayuda en el camino.

Así pues, vemos que Praxínoa posee un carácter fuerte, pues es ella la que discute con todos, en tanto que Gorgo, más moderada, se dedica a calmar el mal temperamento de su amiga. En efecto, la primera encarna el carácter típicamente femenino, visto desde una perspectiva masculina: es autoritaria, irascible, quejumbrosa, exagerada y vulnerable. Sus miedos son provocados por el mundo del varón y se reflejan también, quizás, en las referencias a las serpientes y los caballos. La segunda se presenta como un personaje comodín, moderador de las situaciones, menos déspota y quejicoso.

Posiblemente, sus actitudes tengan origen en el sentimiento de carencia de poder en que la sociedad sitúa a estas mujeres que se rebelan en las únicas esferas en las que les está permitido actuar. Y quizás porque las Adonias eran una festividad de carácter especialmente femenino –aunque no exclusivo–, ellas se sienten con pleno derecho a reafirmarse y protestar por todo aquello que les parece un abuso de poder, máxime si procede del sexo opuesto. En este sentido, el universo de deleite es enteramente femenino y los hombres sólo aparecen para destruir la apacibilidad de este mundo de fantasía. Así, se hace hincapié en que son mujeres las que han tejido los maravillosos tapices (cosa evidente pero cuya mención realza la presencia femenina en el poema). Además, las siracusanas se

muestran respetuosas ante los elementos que forman parte de la religiosidad, aunque la superstición tampoco se halla completamente ausente de sus vidas, a juzgar por la enigmática frase de Praxínoa (v. 64) relativa a la sabiduría de las mujeres. Su lenguaje adquiere de este modo un tinte proverbial, sobre todo en los vv. 26 y 77. Por añadidura, se aprecia con claridad que no hay un verdadero sentimiento religioso, sino que el festival es un mero pretexto para salir de casa y, una vez en él, se destaca más la sensibilidad y la admiración de las mujeres por la calidad artística de cuanto contemplan. En cualquier caso, hay una estrecha relación entre la mujer y el ritual religioso (festival de Adonis), situación patente también en otros poemas, en especial el *Id.* II.

Por último, debemos señalar que, aunque el *Id.* XV no ofrezca un testimonio fidedigno del lenguaje hablado de la calle, sí es un importante documento para el conocimiento de las actitudes de los propios griegos respecto de sus diferencias dialectales. De esta forma, la ciudad se convierte en el escenario donde convergen y chocan distintas culturas, no sólo la griega y la egipcia, sino también la griega de Siracusa con la procedente de otros lugares. En efecto, pese a que la koiné debía haber unificado considerablemente la lengua helena, el dialecto dorio surge en el poema como una nota del pasado, reforzada gracias a la referencia al mítico Belerofonte. Las diferencias entre egipcios e inmigrantes griegos eran considerables y ambos grupos étnicos se vieron sometidos a un proceso de adaptación. Sin duda el griego fluido era un requisito indispensable y el bilingüismo debió de provocar interferencias entre el griego y el egipcio. Sin embargo, a Teócrito no le interesa este aspecto social, sino el rechazo de los propios griegos respecto a los inmigrantes sicilianos de Alejandría que muestran, empero, un gran orgullo patrio: siendo él mismo oriundo de este lugar, no parece improbable que estuviese dejando traslucir alguna suerte de experiencia personal.

### III. LA PASTORA

Este personaje, que puede considerarse antagonista del pastor Dafnis en el *Id.* XXVII, aparece en un poema cuya atribución a Teócrito es bien dudosa. Ciertamente, la mayor parte de la composición consiste en un diálogo amoroso entre un pastor y una pastora y es la única vez que hallamos la voz de dos amantes, en esta ocasión heterosexuales, dialogar conjuntamente. Además, estamos ante el único idilio que parece tener un final feliz, de modo semejante a la comedia o la novela. En suma, la trama consiste en que Dafnis intenta cautivar a la joven y conseguir sus favores, pero ella se resiste hasta que, tras promesa de matrimonio, finalmente cede.

Los primeros versos no se han conservado, mientras que los últimos describen, fuera ya del diálogo, cómo ella vuelve a sus tareas con ojos vergonzosos a la par que él se queda con el corazón ilusionado, lleno de gozo por la consumada unión (vv. 67-71). Los restantes versos del poema contienen las intervenciones de uno y otro actante, pero nos abstenemos, dada su abundancia, de reproducirlos todos, siquiera aquellos que recrean las palabras de la muchacha, así como los que ya hemos recogido en los demás capítulos por hacer también referencia a algún otro personaje femenino. Así pues, pasamos al estudio de la figura de la pastora atendiendo fundamentalmente a su carácter, estatus y evolución.

En primer lugar, la presencia de este personaje parece constatar que el oficio pastoril no era exclusivo de los hombres. De hecho, la literatura posterior presenta con frecuencia también a pastores como protagonistas de sus relatos, al modo en que lo hacen Dafnis y Cloe en la novela de Longo, de clara inspiración bucólica.<sup>578</sup> Sin embargo, la profesión de pastora no parece constituir el reflejo de una realidad social, sino más bien un tópico de recreación literaria. En efecto, según Bielman (2002: 292), en época helenística existen para las mujeres dos grupos de actividades profesionales reconocidas. Por una parte, las ejecutadas por ellas mismas, las cuales se subdividen, a su vez, en dos categorías: venta,

---

<sup>578</sup> Vid. GARCÍA GUAL (1994: 465-76).

comercio de detalle y artesanado, de un lado, y actividades ligadas al dominio de la salud como nodrizas y médicos, de otro. El segundo grupo engloba actividades en las que las mujeres son responsables o propietarias de talleres. Por tanto, los trabajos agrícolas rara vez se vinculan al mundo femenino en las fuentes antiguas y no parece probable que la mujer helenística se dedicara a estos menesteres, a no ser en un marco puramente literario.

Los versos iniciales de la versión conservada del poema sugieren que Dafnis había ya conseguido besar a la joven previamente y, tal vez por este motivo, la muchacha afirma que los besos no significan tanto: *κενὸν τὸ φίλαμα λέγουσιν* (“Vana cosa son los besos, según dicen”, vv. 4-5). En cualquier caso, la joven ve al pastor como un satirillo, a juzgar por el vocativo con que lo interpela (*σατυρίσκε*, v. 4), de forma que ella misma podría asimilarse a una ninfa perseguida por su encendido pretendiente. Por ello, al principio se muestra desdeñosa y, cuando el pastor le da un beso, ella se lava la boca y escupe. Pero él, no sin ironía, insiste en que vuelva a darle los labios para besarlos. Ella lo manda entonces a paseo diciéndole que vaya a besar a las novillas, pues, según dice de sí misma, es una *ἄζυγα κόραν* (v. 7) y con este epíteto deja claro que se trata de una doncella en toda regla. Si esto es así o si, en realidad, lo dice para revestirse con un halo de recato y decencia es algo que no nos es dado dilucidar con seguridad. Lo cierto es que ella se muestra reticente y, por ello, Dafnis trata seguidamente de infundir en la muchacha el temor al paso del tiempo y a quedarse vieja y sola:

{ΔΑ.} μὴ καυχῶ· τάχα γάρ σε παρέρχεται ὥς ὄναρ ἥβη.

{ΚΟ.} εἰ δέ τι γηράσκω τόδε που μέλι καὶ γάλα πίνω.

“Daf.- No te des tanto tono, que pronto se te irá la juventud como si fuera un sueño.

Muchacha.- Pues si envejezco, lo que bebo ahora es leche y miel” (vv. 8-9).

De estos versos parece desprenderse la idea de que a la doncella, por el momento, no le falta de nada. Su bienestar material hace, probablemente, que no sienta la urgencia de casarse a fin de hallar sustento gracias a un marido, como era lo habitual. Muy al contrario, su comportamiento raya en lo agresivo ante el implícito intento de Dafnis de abrazarla:

{ΚΟ.} μὴ 'πιβάλης τὴν χεῖρα. καὶ εἰσέτι; χεῖλος ἀμύξω.<sup>579</sup>

“Muchacha.- No me cojas. ¿Otra vez? Te arañaré el labio” (v. 19).

<sup>579</sup> Este verso está transpuesto y parece que debería ir colocado tras el 10.

Al parecer, está algo recelosa porque el pastor se ha propasado con ella en un momento anterior mediante alguna suerte de artimaña: οὐκ ἐθέλω· καὶ πρίν με παρήπαφες ἀδέι μύθῳ (“No quiero, ya antes me engañaste con lo de decirme algo bonito”, v. 12). Tal vez se trate de aquellos besos que, suponemos, están presentes en la parte que falta al comienzo del idilio. También en los versos siguientes la muchacha emplea un tono arisco en sus respuestas: τὴν σαυτοῦ φρένα τέρψον· οἰζύον οὐδὲν ἄρέσκει (“Entreténate a ti mismo, la música llorona no me gusta”, v. 14). En efecto, la joven rechaza todos los intentos de acercamiento de su pretendiente incluida su música cuando él le ofrece escuchar los sonos de su siringa. Incluso desdeña a Afrodita en los vv. 15-6 afirmando preferir a Ártemis, pese a que la Cipria es una deidad digna de ser temida por castigar duramente a quienes desprecian el amor, como de hecho sucede en los *Idd.* I y XXIII. Así pues, en todo momento, la muchacha muestra una fuerza de carácter y una determinación extraordinarias, lo cual contrasta con el momento en que finalmente levanta la guardia y deja de resistirse a los deseos de su galán. De este modo, en lo que al aparato divino se refiere, Dafnis invoca a deidades del amor –Afrodita y Eros en los vv. 15 y 20 respectivamente–, mientras la muchacha recurre a dioses agrestes –Ártemis y Pan en los vv. 16 y 21–. Pero él insiste en el poder de Eros que saldrá forzosamente victorioso entregándola, si no a él, a otro peor:

{ΔΑ.} δειμαίνω μὴ δὴ σε κακωτέρῳ ἀνέρι δώσει.

{ΚΟ.} πολλοί μ' ἐμνώοντο, νόῳ δ' ἐμῷ οὔτις ἔαδε.

“Daf.- Temo que te entregue a otro peor que yo.

Muchacha.- Muchos me pretendían, no me agradó ninguno” (vv. 22-3).

A partir de estos versos podría entenderse que la mujer dispone de una cierta autoridad para elegir voluntariamente a su esposo, pero tal vez esta circunstancia no sea sino una mera ficción literaria.<sup>580</sup> Además, la joven interpone el agrado como motivo de su rechazo a los pretendientes y esto constituye una novedad, pues en ello se ve el paso del matrimonio de conveniencia, pactado por el padre o tutor de la joven, al matrimonio por amor, donde ambos cónyuges se unen por propia voluntad y bajo los dictados de sus

<sup>580</sup> También ficticio resulta el hecho de que una joven griega pueda reunirse libremente con varones, teniendo en cuenta que, por ejemplo, las atenienses del s. V a. C. pasaban la mayor parte de su vida recluidas en el gineceo. *Vid.* FLACELIÈRE (1993: 77).

afectos. Pero estas palabras de la chica constituyen también una declaración en la línea de su anterior aserto respecto a su virginidad. En efecto, no sólo no le agradó ninguno de sus pretendientes, sino que afirma no querer nada en estos asuntos porque γάμοι πλήθουσιν ἀνίας (“los casamientos están llenos de pena”, v. 25). Ahora bien, mientras ella parece emplear la palabra γάμοι en un sentido general con el significado de ‘relaciones amorosas’, Dafnis la entiende en el de ‘boda’. De acuerdo con esto, ella estaría afirmando sencillamente que el amar duele, pero él estaría llevando las cosas a su terreno a sabiendas de que con proposiciones serias tendrá muchas más posibilidades de seducir a la muchacha. Así, poco a poco, ella va haciéndose a la idea de una vida compartida con el pastor y, al final, se ha puesto tanto en situación que confiesa su auténtico temor, los dolores del parto. Comienza, pues, la transición hacia el cambio de parecer de la joven que se ablanda:

{ΔΑ.} εἶς καὶ ἐγὼ πολλῶν μνηστῆρ τεὸς ἐνθάδ' ἰκάνω.

{ΚΟ.} καὶ τί, φίλος, ῥέξαιμι; γάμοι πλήθουσιν ἀνίας.

{ΔΑ.} οὐκ ὀδύνην, οὐκ ἄλγος ἔχει γάμος, ἀλλὰ χορείην.

{ΚΟ.} ναὶ μὰν φασι γυναῖκας ἐοὺς τρομέειν παρακοίτας.

{ΔΑ.} μᾶλλον ἀεὶ κρατέουσι. τίνα τρομέουσι γυναῖκες;

{ΚΟ.} ὠδίνειν τρομέω· χαλεπὸν βέλος Εἰληθυΐης.

“Daf.- Como uno de tantos pretendientes tuyos he venido yo aquí.

Muchacha.- ¿Y qué voy a hacer, amigo? Los casamientos están llenos de pena.

Daf.- Las bodas no traen consigo dolores ni pesares, traen el baile festivo.

Muchacha.- Sí, pero dicen que las mujeres tienen miedo a sus maridos.

Daf.- Di, más bien, que hacen con ellos lo que quieren. ¿A quién tienen miedo las mujeres?

Muchacha.- Tengo miedo a los dolores del parto, duro es el dardo de Ilitía” (vv. 24-9).

En primer lugar, es aquí de sumo interés el vocativo φίλος, ‘amigo’ o ‘querido’, que la joven le dirige a Dafnis, de tono muy distinto al de sus interpelaciones anteriores. Sin duda, es indicio de un cambio de actitud interno, pues, además, la joven empieza a justificar la reticencia de su postura con argumentos fáciles de rebatir para su tenaz galán. Se manifiesta aquí el tema de la debilidad moral femenina, relacionado con lo que los romanos llamaban *impotentia muliebris*, asunto habitual ya desde los personajes homéricos



y de Hesíodo.<sup>581</sup> Así pues, con la expresión de su temor principal, los dolores del parto, la chica da un salto cualitativo en su relación con el pastor y en sus palabras se adivina un corazón ya conquistado. Por otra parte, Ilitía<sup>582</sup> –hija de Zeus y Hera según Hesíodo (*Th.* 922)– es la diosa de los alumbramientos y aparece aquí armada de temibles dardos, lo mismo que Ártemis. Esta circunstancia es aprovechada por Dafnis, que invierte los términos y el significado de diosa de la castidad pues, en el fondo, la divinidad en quien su pretendida se escuda es aquella que la protege de su temor, a saber, parir y perder con ello su belleza:

{KO.} ἀλλὰ τεκεῖν τρομέω, μὴ καὶ χροῖα καλὸν ὀλέσσω.

{ΔΑ.} ἦν δὲ τέκῃς φίλα τέκνα, νέον φάος ὄψεαι ἥβας.

“Muchacha.- Pero tengo miedo de dar a luz y perder mi hermosura.

Daf.- Si tienes hijos, verás un nuevo esplendor de juventud” (vv. 31-2).

Este llamamiento de Dafnis a su instinto maternal la persuade definitivamente, de forma que el tema clave en la transición de la actitud de la pastora es, precisamente, el de los hijos. Así pues, se refleja aquí la función tradicional de la mujer y su actitud de madre: si sus hijos son hermosos, entonces ya no le importará perder su belleza, pues en el resplandor de ellos hallará su recompensa. Convencida ya por completo, pregunta inmediatamente después por los regalos de boda que obtendrá si consiente en unirse a él, ante lo cual el pastor se muestra en extremo generoso ofreciéndole todo cuanto posee, como haría un marido con su mujer:

{KO.} καὶ τί μοι ἔδνον ἄγεις γάμου ἄξιον, ἦν ἐπινεύσω;

{ΔΑ.} πᾶσαν τῇν ἀγέλαν, πάντ’ ἄλσεα καὶ νομὸν ἐξεῖς.

“Muchacha.- ¿Y qué presentes de boda me harás, si consiento en ello?

Daf.- Tendrás toda mi vacada, todos mis bosques y pastos” (vv. 33-4).

Pero ella, siempre desconfiada, teme que una vez conseguido su propósito, Dafnis se marche sin más y por este motivo solicita de él solemne juramento. Sin embargo, esta vez él jura por Pan, divinidad agreste invocada antes por ella en el v. 21:

<sup>581</sup> Vid. BARRIOS-BARRIOS-DURÁN (2001: 31).

<sup>582</sup> Esta divinidad, atestiguada en las tablillas micénicas, así como en Homero (*Il.* XI 269; XIX 119) es mencionada tan sólo en este v. 29 y en el *Id.* XVII 60 de Teócrito.

{KO.} ὄμνυε μὴ μετὰ λέκτρα λιπὼν ἀέκουσαν ἀπενθεῖν.

{ΔΑ.} οὐ μαυτὸν τὸν Πᾶνα, καὶ ἦν ἐθέλης με διῶξαι

Muchacha.- Jura que tras nuestra unión no me abandonarás y te irás, mal que me pese.

Daf.- No, por el propio Pan, ni aunque quisieras echarme” (vv. 35-6).

Ahora la muchacha levanta ya las últimas barreras que la separan de entregarse por completo a Dafnis y da rienda suelta a ensoñaciones acerca del futuro y relativas al bienestar material:

{KO.} τεύχεις μοι θαλάμους, τεύχεις καὶ δῶμα καὶ αὐλὰς;

{ΔΑ.} τεύχω σοι θαλάμους· τὰ δὲ πώεα καλὰ νομεύω.

“Muchacha.- ¿Me harás una alcoba? ¿Me harás casa y establos?

Daf.- Te haré una alcoba, cuidaré bien de tus cabras” (vv. 37-8).

En estos dos versos se dice con claridad que ella se dedica al oficio de cabrera, mientras él es un vaquero, idea reiterada en el v. 47, donde ella deja sus cabras para ir a ver la hacienda de Dafnis, en tanto él deja sus toros para enseñársela. Ahora bien, dado que en la poesía bucólica se menciona, por lo general, a la vacada o a las vacas solamente, es probable que la presencia de la forma ταῦροι, referida específicamente al macho, se deba allí a la voluntad del poeta de recrear –lo mismo que en el v. 71– una atmósfera de virilidad acorde con la situación que está viviendo su dueño, de forma que el paisaje estaría reflejando el sentir del protagonista. Por otra parte, Dafnis es un vaquero, pastor de rango superior a los cabreros y cabe preguntarse si ello encierra una indicación sutil de que finalmente logrará conquistar a la chica.

Pero, de repente, la joven baja del mundo de los sueños para encontrarse abruptamente con la realidad y se da cuenta entonces de que precisa para sus planes del consentimiento paterno:

{KO.} πατρὶ δὲ γηραλέῳ τίνα μάν, τίνα μῦθον ἐνίψω;

{ΔΑ.} αἰνήσει σέο λέκτρον ἐπὶ ἡν ἐμὸν οὔνομ’ ἀκούσῃ.

“Muchacha.- Pero ¿qué voy a decirle, qué voy a decirle a mi anciano padre?

Daf.- Aprobará tu casamiento cuando oiga mi nombre” (vv. 39-40).

Sin duda aquí, el hecho de que la muchacha tartamudee denota el susto que le ha producido la idea. Su precipitación se advierte también en el v. 41 donde, curiosamente, la muchacha casi ha accedido a entregarse de por vida al pastor, pero ni siquiera conoce su nombre, pues se lo pregunta. Ahora nos enteramos con la pastora de que es hijo de Lícidas y de Nomea, gente de buena familia, circunstancia ante la cual la joven no se deja amedrentar, ya que responde no ser menos que él en cuanto al linaje se refiere (vv. 43-4). Al contrario que la pastora, él sí sabe con exactitud quién es ella: se llama Acrotíme y su padre es Menalcas. Tanto Lícidas como Menalcas son nombres de pastores. Sin embargo, Lícidas –que en el *Id.* VII designa a un cabrero– aparece aquí como padre de un vaquero, mientras que Menalcas –que en el *Id.* VIII es un vaquero– resulta ser aquí padre de una cabrera, si bien es cierto que en el *Id.* IX 17 un personaje homónimo dice poseer ovejas y cabras. Sin embargo, ignoramos el nombre de la madre de la joven y suponemos que, o bien es huérfana de madre o bien, por alguna razón, no interesa especificar su ascendencia materna.<sup>583</sup> Entendemos que Acrotíme es un nombre parlante formado a partir de ἄκρος y τιμή,<sup>584</sup> cuyo significado –‘la que goza de una alta estimación’– encierra un cierto toque de ironía, pues se refiere a la elevada valoración de la virginidad de la muchacha, virginidad que vemos desvanecerse poco después. A continuación, ella solicita ver los bienes que Dafnis afirma poseer y ofrecerle:

{KO.} δεῖξον ἔμοι τεὸν ἄλσος, ὅπῃ σέθεν ἵσταται αὔλις.

{ΔΑ.} δεῦρ' ἴδε πῶς ἀνθεύσιν ἔμαϊ ῥαδιναὶ κυπάρισσοι.

“Muchacha.- Enséñame tu bosque, enséñame dónde está tu majada.

Daf.- Ven y mira cómo lozan mis esbeltos cipreses” (vv. 45-6).

Tal vez él esté jugando aquí con el doble sentido de las palabras porque, de hecho, cuando ella deja sus cabras pastando para ir a ver la hacienda del vaquero, se produce una escena de carácter erótico en la que, desde luego, la muchacha no ve nada de lo esperado:

{KO.} τί ῥέξεις, σατυρίσκε; τί δ' ἔνδοθεν ἄψαο μαζῶν;

{ΔΑ.} μάλα τεὰ πράτιστα τάδε χνοάοντα διδάξω.

{KO.} ναρκῶ, ναὶ τὸν Πᾶνα. τεῆν πάλιν ἔξελε χεῖρα.

{ΔΑ.} θάρσει, κῶρα φίλα. τί μοι ἔτρεμες; ὥς μάλα δειλά.

<sup>583</sup> Remitimos al capítulo de las madres donde tratamos el asunto de la madre de Acrotíme.

<sup>584</sup> De hecho, el *Codex Parisinus Graecus* 2726 del s. XV contiene la variante ἄκρα τιμή.

{KO.} βάλλεις εἰς ἀμάραν με καὶ εἴματα καλὰ μαιίνεις.

“Muchacha.- ¿Qué haces, satirillo? ¿Por qué me coges los pechos por dentro?

Daf.- Antes que nada, voy a enseñar a estas aterciopeladas manzanitas que aquí tienes.

Muchacha.- No puedo más, por Pan. Quitá esa mano.

Daf.- No pasa nada, cariño. ¿Por qué me tienes miedo? A fe que eres tímida.

Muchacha.- ¡Que me echas a la acequia, que me manchas mi hermoso vestido!” (vv. 49-53).

De nuevo aquí se reiteran dos motivos que aparecían al principio. Por una parte, ella se dirige a él con el vocativo *σατυρίσκει* (v. 49) debido, probablemente, a su actitud traviesa. Por el contrario, para él ella es *κῶρα φίλα* y *δειλά* (v. 52), de modo que el poeta pone de relieve mediante esta contraposición el concepto que cada uno tiene del otro. Además, la pastora vuelve a mencionar aquí a Pan, divinidad agreste poco apropiada para salvarla de su situación actual, pues es generalmente tan “satirillo” o más que Dafnis en estos momentos. Así pues, el pastor se propasa, mientras ella protesta y forcejea. A la par, las manzanas, símbolo de amor por excelencia, forman parte de una comparación muy ajustada al contexto. Tras varias frases de tensión y resistencia, ella se preocupa por si se le mancha el vestido, huella indiscutible de su delito. Pero *εἴματα* está en plural y, si bien en Homero designa a la ropa en general, en época posterior se especializa para las prendas de por encima o incluso para el manto, tal y como lo hallamos en Heródoto (I 155), Esquilo (*Ch.* 81) o Sófocles (*O. T.* 1268). Sin embargo, dado que en el v. 60 aparecerá Acrotíme con el manto (*ἄμπεχόνην*) desgarrado, creemos que *εἴματα* está empleado aquí con su sentido más antiguo de “ropa” en general o como “vestido”. En cualquier caso, finalmente, la joven va relajando poco a poco los miembros:

{KO.} φεῶ φεῶ, καὶ τὰν μίτραν ἀπέσχισας. ἐς τί δ' ἔλυσας;

“Muchacha.- Ay, ay, me has roto también el cinturón. ¿Por qué me lo has soltado?” (v. 55).

Este es el momento de rendición total, donde la joven desiste de toda oposición a la voluntad de su compañero. Esta *μίτρα* que se le desata suele ser entendida como un cinturón que, en época helenística, ceñía el vestido por debajo del pecho<sup>585</sup> o sobre las caderas, según se llevara alto o bajo. Parece el mismo que lleva Europa en Mosco (II 73 y 164), Rea en Calímaco (*H.* I 21) o Alcímeda en Apolonio (I 288), para quienes desatar este cinturón equivale a la pérdida de la condición virginal o, al menos, a dejar al descubierto su

<sup>585</sup> Cf. A.R., III 867.

desnudez. Giangrande (2003: 299), por su parte, sugiere que se trata más bien de una ropa interior muy pequeña y de ahí que los manuscritos hayan transmitido μικράν –con un uso semejante al del inglés *smalls*, que tal vez sea lo correcto. El sentido del verso sería: “Has llegado a la mitra. ¿Por qué la has desatado?”. Ahora la joven, desconcertada ante la nueva situación, teme la llegada de algún intruso:

{KO.} μίμνε, τάλαν· τάχα τίς τοι ἐπέρχεται· ἦχον ἀκούω.

“Muchacha.- “Para, bribón; seguro que viene alguien, oigo ruido” (v. 57)

En su recelo, casi falta a su compañero al dirigirse a él con el vocativo τάλαν, pero el joven siempre sabe tranquilizarla con palabras oportunas. De este modo, no sin un cierto toque de ironía, bromea con el tema de la boda:

{ΔΑ.} ἀλλήλαις λαλέουσι τεὸν γάμον αἱ κυπάρισσοι.

“Daf.- Son los cipreses que hablan entre ellos de tu boda” (v. 58).

En los versos siguientes, Acrotíde se halla ya sin vestiduras, pues, según afirma, Dafnis le ha roto la ropa en su arrebatado de pasión:

{KO.} ἀμπερόνην ποίησας ἐμὴν ῥάκος· εἰμὶ δὲ γυμνά.

{ΔΑ.} ἄλλην ἀμπερόνην τῆς σῆς τοι μείζονα δώσω.

“Muchacha.- Me has dejado el manto hecho jirones, estoy desnuda.

Daf.- Yo te daré otro manto más grande que el que tienes” (vv. 59-60).

Pero lo que se le ha estropeado a la pastora no es el vestido, sino la ἀμπερόνην, ‘el manto’, prenda que lleva asimismo Praxínoa según el *Id.* XV 21. Es significativo que también a la siracusana se le rompa el ἀμπερόνον, si es acertada la conjetura de Gow de acuerdo con la cual el θερίστριον (‘manto’) que le desgarran en el *Id.* XV 69 es, en realidad, el mismo manto que pretende proteger dos versos después.<sup>586</sup> Respecto a la respuesta de Dafnis, García-Molinos (1986: 240, n. 16) observan que cuanto más grande era el manto, más valía y remiten, a modo de ejemplo, a un pasaje de Homero (*Od.* XV 107) donde se especifica que el peplo regalado por Helena a Telémaco para que lo llevara

<sup>586</sup> Remitimos, para más detalles, al capítulo de las siracusanas.

la futura esposa de éste era el mayor y el más hermoso. Pero a la pastora le entran dudas ante la sospechosa generosidad de su amante:

{KO.} φῆς μοι πάντα δόμεν· τάχα δ' ὕστερον οὐδ' ἄλλα δοίης.

“Muchacha.- Dices que me lo das todo, pero luego puede que no me des ni sal” (v. 61).

En efecto, el tema de la sal como signo de avaricia aparece ya en Homero (*Od.* XVII 455) en las palabras de Odiseo dirigidas a Antínoo, de donde probablemente se inspira el poeta del idilio, dada la coincidencia formal de la diéresis bucólica:

οὐ σύ γ' ἂν ἐξ οἴκου σῶ ἐπιστάτῃ οὐδ' ἄλλα δοίης

“Tú de tu hacienda, ni sal darías al pobre”

Después de esto, cuando la unión es ya inminente, la pastora pide disculpas a Ártemis por apartarse de su camino, instante en el cual se consuma lo inevitable (v. 63). A partir de este momento se produce una transformación cuya clave podemos observar en la semántica de los sustantivos que designan a la joven en los versos siguientes (vv. 65-6). En efecto, ella misma afirma haber llegado doncella (παρθένος) y marchar mujer (γυνή), mujer y madre (γυνή μήτηρ), ya no muchacha (κώρα).<sup>587</sup> El poema termina con la exaltación del goce de ambos amantes y el regreso de cada uno de ellos a sus tareas cotidianas:

Ὡς οἱ μὲν χλοεροῖσιν ἱαινόμενοι μελέεσσιν  
ἀλλήλοισι ψιθύριζον. ἀνίστατο φώριος εὐνή.  
χῆ μὲν ἀνεγρομένη πάλιν ἔστιχε μᾶλα νομεύειν  
ὄμμασιν αἰδομένοις, κραδίη δέ οἱ ἔνδον ἰάνθη·  
ὅς δ' ἐπὶ ταυρείας ἀγέλας κεχαρημένος εὐνᾶς  
ῆεν.

“Así se susurraban mutuamente gozando de sus cuerpos juveniles, y la furtiva unión se consumó. Ella se levantó y retornó a apacentar sus cabras, con ojos vergonzosos, pero el contento dentro del corazón. Él se fue con sus toros, encantado de haberse unido a ella” (vv. 67-71b).

<sup>587</sup> Dado que estos términos son objeto de estudio en otros capítulos, no nos extendemos más aquí a fin de no reiterar conceptos innecesariamente.

De este modo concluye felizmente la trama.

## 1. Conclusiones

En primer lugar, los nombres de los protagonistas no aparecen hasta bien avanzado el poema: Dafnis en el v. 42 y Acrotíde en el v. 43. Sin duda, el autor elige aquí un nombre habitual de pastor –mítico o no– empleado por Teócrito también en otros idilios (*Idd.* I, V, VI, VII, VIII y IX) y epigramas (*A.P.* VI 177; IX 338, 433). En cuanto a Acrotíde, observamos que posee un nombre parlante acorde con la caracterización superficial que se le da a lo largo del poema, donde se explicita que tiene una posición económicamente holgada (v. 9), así como un buen linaje (vv. 43-4). En efecto, podemos interpretar que bajo la aparente inocencia con que se dibuja el personaje subyace, según hemos visto, una cierta fragilidad moral. Por otra parte, su profesión de cabrera parece constituir un tópico literario que no refleja ninguna realidad social, como tampoco es verosímil que una mujer participara, como lo hace ella, en la elección de su futuro esposo, asunto desde luego inconcebible en época clásica. Resulta asimismo interesante observar cómo los calificativos que la joven emplea referidos al pastor (σατυρίζει en los vv. 3 y 49, τάλαν en el v. 57) se hallan en marcado contraste, según acabamos de ver, con los que él le aplica a ella (κῶρα φίλα y δειλά en el v. 52) o incluso con los que ella reserva para sí misma (ἄζυγα κῶραν en el v. 7 y παρθένος en el v. 65). En cuanto al atuendo femenino poco podemos decir: la chica está vestida con una ropa (εἴματα, v. 53) que se le mancha y con un manto (ἄμπεχόνην, v. 60) que termina desgarrado tras la furtiva unión de los pastores. Por último, pensamos que tal vez la superioridad de la profesión pastoril de Dafnis implique sutilmente la victoria final de éste en el agón mantenido con su antagonista, lo cual sucede efectivamente al término del idilio.

## IV. ANAXO

El nombre de Anaxo, aunque no demasiado frecuente, tampoco es raro: lo hallamos mencionado por Plutarco (*Thes.* XXIX), así como en *I.G.* (XII 9, 987). Se relaciona etimológicamente con ἄναξ ('soberano', 'dueño') y en Teócrito designa a una "portadora de canastillo" amiga de la protagonista en el *Id.* II:

ἦνθ' ἅ τωὺβούλοιο καναφόρος ἄμμιν Ἄναξώ  
 ἄλσος ἐς Ἀρτέμιδος, τᾷ δὴ τόκα πολλὰ μὲν ἄλλα  
 θηρία πομπεύεσκε περισταδόν, ἐν δὲ λέαινα.

"Fue la hija de Eubulo, nuestra Anaxo, de canéfora al bosque de Ártemis, en cuyo honor iban alrededor muchos animales salvajes, a más de una leona" (vv. 66-8).

El término καναφόρος, compuesto por κάνεον ('cesta') y φέρω ('llevar'), alude a los canastillos que determinadas muchachas elegidas portaban en procesión con los objetos rituales destinados a emplearse para el sacrificio en diversos cultos, entre ellos el de Ártemis Brauronia.<sup>588</sup> Uno de los escolios a este pasaje informa de que las jóvenes que estaban a punto de casarse solían hacer de canéfora para Ártemis a fin de expiar la pérdida de la virginidad y que la diosa no se vengase (εἰώθασι γὰρ τῇ Ἀρτέμιδι κανηφορεῖν αἱ μέλλουσαι γαμεῖσθαι ἐπὶ ἀφοσιώσει τῆς παρθενίας, μὴ νεμεσηθῶσιν ὑπ' αὐτῆς). Otro escolio afirma lo mismo, pero hace referencia a unos "misterios" en Atenas: <κανηφόρος> τὰ μυστήρια ταῦτα Ἀθήνησι πολιτεύονται. ἔκανηρόρουν δὲ τῇ Ἀρτέμιδι αἱ ὥραν ἔχουσαι γάμου ὥσπερ ἀπολογούμεναι περὶ τῆς παρθενίας τῇ θεῷ, ἵνα μὴ ὀργισθῇ αὐταῖς μελλούσαις τὸ λοιπὸν φθειρεσθαι. Además, como bien atestigua el coro de las mujeres atenienses de la

<sup>588</sup> En este sentido, algunos autores como MOMMSEN (1898: 458), DEUBNER (1925: 210-223) o MITTELHAUS en *RE* (s.v. Kanephoroi) han entendido que κανηφορεῖν se refiere a un culto de Ártemis –lo cual coincide con Teócrito–.



*Lisístrata* de Aristófanes, este servicio –de cuyo origen nada preciso se conoce– formaba parte de la educación en una de las etapas previas al matrimonio en la vida de las mujeres:

Ἡμεῖς γάρ, ὦ πάντες ἄστοί, λόγων  
κατάρχομεν τῇ πόλει χρησίμων·  
εἰκότως, ἐπεὶ χλιδῶσαν ἀγλαῶς ἔθρεψέ με·  
Ἑπτὰ μὲν ἔτη γεγῶς' εὐθὺς ἡρρηφόρουν·  
εἴτ' ἀλετρις ἦ δεκέτις οὔσα τάρχηγέτι·  
καὶ τ' ἔχουσα τὸν κροκωτὸν ἄρκτος ἦ Βραυρωνίοις·  
κακانهφόρουν ποτ' οὔσα παῖς καλὴ 'χουσ'  
ἰσχάδων ὀρμαθόν.

“Nosotras, ciudadanos, vamos a iniciar un discurso útil para la ciudad. Y es lógico, porque ella nos ha dado una lujosa y espléndida educación: apenas tuve siete años fui *arrephoros*; después, a los diez, era *aletris* (“molinera”) para nuestra patrona; después llevé la túnica color azafrán como *arktos* en las Brauronias y, al fin, convertida en una hermosa muchacha, fui *kanéphoros*, con el collar de higos secos”<sup>589</sup> (vv. 638-47).

En efecto, según comenta Barrigón Fuentes (2005: 25) acerca de este pasaje aristofánico, “a una primera fase en que las jóvenes se ejercitaban en el arte del tejido (*arreforas*) y de preparar el pan (*aletrides*), le seguía otra en la que las niñas, como “osas” del santuario de Ártemis en Braurón asumían el comportamiento ritual desinhibido de animales salvajes, vistiendo túnicas color azafrán, para alcanzar la etapa en la que el comportamiento es más controlado y están preparadas para formar parte de las mujeres adultas y por lo tanto para la reproducción (*caneforas*). Las dos primeras estaban al servicio de Atenea, las dos segundas al de Ártemis”. Así pues, la educación de la joven ateniense impartida por el Estado, desde la más tierna infancia hasta que se hacía una hermosa muchacha, contemplaba cuatro etapas distinguidas, cada una con un nombre particular. Como describe Brelich (1969: 230-2), a la primera etapa se accedía a la edad de siete años, a la segunda a los diez, el momento de la tercera no está definido y el de la última, parece coincidir con el completo desarrollo fisiológico. Para dos de los cuatro grados había insignias especiales: un traje para las ἄρκτοι y una hilera de higos secos para las κανεφόροι. Además, mientras tres de las categorías designan acciones o actividades confiadas a las chicas (la primera y la última consisten en transportar alguna cosa y la

<sup>589</sup> Trad. de BARRIGÓN (2005: 25).

segunda en moler), la que queda tiene nombre de animal. De este modo, para acogerlas en su seno como miembros adultos, la comunidad hacía pasar a las jóvenes por cuatro fases educativas en función de su edad, lo cual tiene su origen en algún tipo primitivo de iniciación. Según Dillon (2002: 37-8) –y coincidiendo con los escolios–, en el periodo inmediatamente anterior a la boda, una chica de buena familia (εὐγενής) podía, en la Atenas clásica, actuar de canéfora en un festival religioso o en un sacrificio. Entre los objetos que llevaban en las cestas para el ritual había probablemente cebada para esparcir sobre la cabeza de la víctima, así como un cuchillo para realizar la inmolación, aunque la joven no debía de manejarlo directamente. Con todo, esta tarea no era exclusiva de las mujeres, pues en las pinturas de vasos también hallamos a jóvenes muchachos que actuaban tal vez en sacrificios privados donde el sexo femenino no tenía cabida. Incluso es posible, como piensa Brelich (1969: 279), que los esclavos cumpliesen esta tarea, dado que llevar el canasto al lugar del sacrificio era una necesidad habitual y, como tal, de por sí no tenía un particular relieve religioso. De cualquier modo, las chicas intervenían en calidad de canéforas tan sólo en los festivales públicos donde Atenea y Ártemis eran sus prototipos divinos y su cargo no era lo suficientemente largo en el tiempo como para hablar de sacerdocio, aunque existe algún caso, tardío y esporádico, de κανεφόροι que conservaron el título incluso fuera de la mera acción ritual:<sup>590</sup> la canéfora –sacerdotisa epónima– del culto de Arsínoe II;<sup>591</sup> una κανηφόρος θεᾶς Ἀρτέμιδος en Termesso en Pisidia (*TAM* 3, 1, 59) y las canéforas ἀπὸ Παλλαδί[ου] que tenían un puesto fijo en el teatro de Dioniso (*I.G.* 2<sup>2</sup> 5118).<sup>592</sup> En todo caso, parece claro que hacer de canéfora era un deber y un honor, aunque los testimonios eruditos son más bien vagos a propósito de cuáles y cuantas jóvenes gozaban de este privilegio. En efecto, Hesiquio (s.v. κανηφόροι) afirma que no podía ejercer cualquiera (οὐ πάσαις δὲ ἐφέϊτο κανηφορεῖν), si bien podemos pensar que se trataba, en principio, de jóvenes de buena familia, lo mismo que las arréforas y las aletrides. Burstein (1985: 281) informa de que los datos lexicográficos hablan de

<sup>590</sup> Vid. *RE* (s.v. Hiereis).

<sup>591</sup> POMEROY (1984: 57-58) sugiere que había canéforas de Arsínoe II y que en Alejandría había sólo una que encabezaba una gran procesión seguida de los prítanes, los efebos y los portadores de ofrendas. BURSTEIN (1985: 119) recuerda a este propósito que el título de canéfora como sacerdotisa de Arsínoe está atestiguado por primera vez en el 267 a. C., en una ley sagrada relativa a los sacrificios dedicados a Arsínoe II conservada fragmentariamente en un papiro (*P.Oxy.* 27 (1967) 2465, según la corrección de Robert). Este decreto presupone la identificación de Arsínoe con Afrodita y posee características importantes: a) en forma y contenido es completamente griego; b) la prohibición de sacrificar cabras que contiene pertenece al culto a Afrodita, por lo que se refuerza la idea de identificación de la reina con la diosa; c) se mencionan magistrados y sacerdotes que presuponen que el culto ya tenía algún tiempo en la ciudad; d) vemos converger lo público y lo privado. Vid. también FRASER (1972a: 229-30).

<sup>592</sup> Vid. BRELICH (1969: 279, n. 96).

κανεφόροι generalmente en plural, en tanto que la mayoría de los datos epigráficos presentan a una sola. Pero los textos que se refieren a una κανεφόρος en singular no demuestran que se trate de la única, sino que probablemente había un grupo de ellas que iban en procesión. Además, excepto en el caso de las Pitias y las Panateneas, no existen documentos epigráficos de ninguna otra festividad que atestigüen la participación de canéforas en plural. En conclusión, parece que en el resto de las fiestas había una sola canéfora por procesión que bastaba para llevar la cesta con lo necesario para el sacrificio. Como bien aclara Brelich (1969: 287), el pasaje teocriteo no ofrece problemas particulares: hace referencia a uno de tantos rituales que en el mundo helenístico se celebraban en honor de diversas divinidades y que precisaban de la participación de canéforas.

Por otra parte, es de destacar en el v. 66 del *Id. II* el término ἄμμιν, dativo ético que explica el interés personal de Simeta en la procesión, pues denota una implicación afectiva por su parte respecto de Anaxo. La forma de este pronombre es eólica y alterna en Teócrito con la dórica ἄμιν, si bien a efectos de métrica no es imprescindible elegir entre una u otra opción, pues ambas se escanden de la misma manera, ya que la α del dórico es larga –át. η– mientras la ι es breve. Paralelamente, Teócrito emplea la forma dórica ὕμιν con υ larga y la eólica ὕμιν, que también se escanden igual. Ahora bien, si realmente estas variantes remontan a Teócrito, resulta que el poeta no estaría empleando un único dialecto dorio, sino que, al estilo de Homero, estaría mezclando varios.<sup>593</sup> De hecho, podríamos entender este pronombre también como un dativo simpatético: “nos fue la hija de Eubulo, Anaxo, haciendo de canéfora...”. Sea como fuere, dado que una persona conocida y querida por Simeta salía en la procesión, ella no podía menos que ir a verla. En consecuencia, Anaxo cumple la función de reclamo para la protagonista al tiempo que ésta utiliza la coyuntura a fin de justificar su propio proceder.<sup>594</sup> Simeta está tratando de convencerse de que fueron las circunstancias y no su voluntad las que le impelieron a actuar como lo hizo y las que le condujeron a su propia perdición.<sup>595</sup> El espectáculo estaba además animado para la ocasión, ya que participaban “muchos animales salvajes a más de una leona”: el atractivo de la celebración era, sin duda, irresistible. Por último, conviene señalar que de Anaxo se menciona el origen paterno (ἄ τῷβούλοιῳ), de forma que la joven es hija de “el de buen consejo”. Creemos que este detalle indica, una vez más, el

<sup>593</sup> Vid. DOVER (1971: XLI-XLII).

<sup>594</sup> De modo semejante, en el *Discurso I* de Lisias es un cortejo fúnebre el que hace salir de casa a la mujer.

<sup>595</sup> Subyace aquí, por tanto, el concepto de τύχη frente a la μοίρα o destino.

noble linaje de la joven y añade una nota de candidez a favor de Simeta que inocentemente asiste a la procesión para ver a su amiga.

## **1. Conclusiones**

Del personaje de Anaxo poco podemos decir. En primer lugar, posee un nombre parlante, pero el de su padre, según acabamos de ver, resulta más elocuente que el suyo en el contexto particular del poema. Además, si el hecho de ser canéfora es indicio o no de que la joven está en un momento previo al matrimonio, no podemos dilucidarlo, aunque sí sirve, en todo caso, de marcado contraste con la situación de Simeta. Anaxo, dueña de sí misma –según sugiere tal vez su nombre– es una hija sensata por tener un padre εὐβουλος y sigue, sin duda, los preceptos de la educación tradicional, al tiempo que se mantiene pura participando con su virginal devoción en la fiesta en honor de Ártemis. De ello se deduce que es una joven παῖς, como también lo son las κανεφόροι mencionadas por Aristófanes. En este asunto, cabe preguntarse por qué la competencia de llevar los canastos en procesión pública se dejaba en manos de jóvenes doncellas –ya hemos visto que existían algunas excepciones–, si bien es probable que se tratase de un mero símbolo de pureza. Quizás, como conjetura Brelich (1969: 287), los escolios estén en lo cierto y tal vez las fiestas atenienses fueran en honor de Ártemis y protagonizadas por las jóvenes casaderas. En nuestra opinión, se da en el *Id.* II un fuerte anacronismo, mezcla de tiempos –lo mismo que de diferencias dialectales–, presente también en otros elementos del poema –al igual que en el *Id.* XV– cuales son la decencia y la libertad femeninas.

## V. EUNICA

Eunica es un personaje que, pese a hallarse ausente de la escena,<sup>596</sup> es causa de la infelicidad del vaquero que protagoniza el *Id.* XX y, por lo tanto, constituye un elemento de suma importancia en el desarrollo de la trama argumental. Como este poema contiene muchas imitaciones de los restantes propiamente teocriteos, suele ser considerado como no auténtico.<sup>597</sup> El nombre de la joven, formado a partir del adverbio εὖ y el sustantivo νίκη, está tomado de la ninfa que rapta a Hilas en el *Id.* XIII 45 y su significado se adecua perfectamente a la caracterización del personaje, pues Eunica es, en efecto, ‘la de la buena victoria’ en tanto que no cede a los deseos de su enamorado. Él, de su parte, enojado por la fría crueldad de ella, reproduce algunas de sus impertinentes palabras:

Εὐνίκα μ' ἐγέλαξε θέλοντά μιν ἀδὺ φιλᾶσαι  
καί μ' ἐπικερτομέοισα τάδ' ἔννεπεν· ἔρρ' ἀπ' ἐμεῖο.  
βουκόλος ὦν ἐθέλεις με κύσαι, τάλαν; οὐ μεμάθηκα  
ἄγροίκως φιλέειν, ἀλλ' ἄστικᾶ χεῖλεα θλίβειν.  
μὴ τύγε μευ κύσσης τὸ καλὸν στόμα μὴδ' ἐν ὀνείροις.  
οἷα βλέπεις, ὅπποῖα λαλεῖς, ὥς ἄγρια παῖσδεις.  
[ὥς τρυφερὸν καλέεις, ὥς κωτίλα ῥήματα φράσδεις·  
ὥς μαλακὸν τὸ γένειον ἔχεις, ὥς ἀδέα χαίταν.]  
χεῖλεά τοι νοσέοντι, χέρες δέ τοι ἐντὶ μέλαιναι,  
καὶ κακὸν ἐξόσδεις. ἀπ' ἐμεῦ φύγε μὴ με μολύνῃς.  
τοιάδε μυθίζοισα τρὶς εἰς ἐὼν ἔπτυσσε κόλπον,<sup>598</sup>  
καί μ' ἀπὸ τᾶς κεφαλᾶς ποτὶ τὸ πόδε συνεχὲς εἶδεν  
χεῖλεσι μυχθίζοισα καὶ ὄμμασι λοξὰ βλέποισα,  
καὶ πολὺ τᾶ μορφῇ θηλύνετο, καὶ τι σεσαρός

<sup>596</sup> También KOLDE (2005: 97) observa que todas las bellas cortejadas por los pastores en los *Idilios* de Teócrito no aparecen nunca en persona.

<sup>597</sup> Para una síntesis sobre las diversas opiniones acerca de la autoría de este poema *vid.* GOW (1992b<sup>7</sup>: 364).

<sup>598</sup> Este v. 11 está tomado del *Id.* VI 39.

καὶ σοβαρόν μ' ἐγέλαξεν. ἐμοὶ δ' ἄφαρ ἔξεσεν αἶμα,  
καὶ χροὰ φοινίχθην ὑπὸ τῶλγεος ὥς ῥόδον ἔρσα.  
χᾶ μὲν ἔβα με λιποῖσα, φέρω δ' ὑποκάρδιον ὀργάν,  
ὅττι με τὸν χαρίεντα κακὰ μωμήσαθ' ἑταίρα.

“Rióse de mí Eunica porque quise besarla con dulzura, y dijo zahiriéndome: “¡Fuera de mi vista! ¿Eres vaquero y quieres besarme a mí, desgraciado? No he aprendido a besar patanes, yo sólo sé apretar labios urbanos. Ni en sueños besarás tú mi linda boca. ¡Qué mirada la tuya! ¡Qué manera de hablar! ¡Vaya bromas toscas! [¡Qué gentilmente llamas y cuánta labia tienes! ¡Qué mentón más suave! ¡Qué cabello más bello!]. Malos están tus labios, tienes las manos negras y hueles mal. ¡Vete de mi vera no vayas a ensuciarme! Tales cosas me dijo, y por tres veces escupió en su seno. Miróme de continuo, de la cabeza a los pies, contemplándome con ojos aviesos y con burla en los labios, y, entre muchos remilgos femeniles, pagada de sí misma, se rió de mí con insolente mofa. Sentí yo al punto que me hervía la sangre, y enrojecí de dolor, como la rosa con el rocío. Dejóme y fuese ella: y yo llevo el enojo metido muy dentro, porque haya una perdida casquivana burlado a alguien tan fino como yo” (vv. 1-18).

Es fácil observar que Eunica no sólo es desdeñosa ante el amor del vaquero, sino también burlona con su causa, pues así lo sugieren algunas expresiones como μ' ἐγέλαξε (“Rióse de mí”) con la que se abre la composición en el v. 1 y se reitera luego en el v. 15. El acusativo de persona con este verbo es un fenómeno tardío y, de hecho, todavía se mantiene en griego moderno, lo cual aboga por la carencia de autenticidad del poema. Así pues, las palabras de la dama son en extremo hirientes hasta el punto de que es probablemente la más desdeñosa de todas las desdeñosas de la poesía teocritea con un vocabulario rico en desprecios. De este modo, llama a su pretendiente τάλαν (‘desgraciado’) en el v. 3 y lo asimila a los ἀγροῖκοι (‘patanes’) en el v. 4. Para White (1979c: 118), la actitud de esta joven se debe a que se trata de una hetera y, como tal, sólo muestra interés por los hombres con dinero. Por este motivo, en el v. 6 se burla de su forma de mirar (οἷα βλέπεις), de hablar (ὅπποῖα λαλεῖς) y hasta de hacer el amor (ὥς ἄγρια παῖσδεις). En el v. 13 echa aire por la nariz cerrando la boca en señal de desprecio, ya que éste es el significado de la forma μυχθίζοισα, al tiempo que lo mira de reajo (λοξά) con idéntica intención. En cuanto al participio ἐπικερτομέοισα del v. 2, si bien puede significar, en efecto, ‘burlar’ o ‘hacer burla’, también puede tener el sentido de ‘censurar’ o ‘hacer reproches’ y esto parece más apropiado al contexto, dado que, a continuación, llama

patán a su pretendiente, critica su forma de mirar, de hablar y sus bromas, su aspecto, su mala higiene y su olor, detalles todos tan ajenos a sus propios refinamientos de señorita de ciudad. No obstante, en un momento dado, habla de lo malos que están sus labios, como si los hubiera probado (v. 9), pese a afirmar que sólo sabe besar labios urbanos y que ni en sueños conseguirá él acercarse a su hermosa boca. En la misma línea, la dama emplea el modo imperativo para rechazar al vaquero con brusquedad, claro indicio de su sentimiento de superioridad: ἔρρ' ('márchate') en el v. 2 y φύγε ('vete') en el v. 10. Tanto en el lenguaje como en el tono contrasta la ternura del pastor que pretende besarla dulcemente (ἄδῃ, v. 1) con el desprecio de Eunice. El engreimiento egotista de ésta queda reflejado en su parlamento gracias a la acumulación de pronombres personales de primera persona: με (vv. 3 y 10); ἐμεῖο (v. 2); μευ (v. 5); ἐμεῦ (v. 10). Respecto al cambio de tono de los vv. 7-8, se han barajado varias hipótesis. Ciertamente, si es que son originales, han de entenderse forzosamente en clave de ironía, sin que sea obligado pensar que se trata de insultos referidos al afeminamiento del vaquero, como ha sido sugerido en alguna ocasión.<sup>599</sup> Entre los editores modernos suele considerarse una interpolación, dado que contrastan en exceso tanto con los versos precedentes como con los que siguen. Sea como fuere, tras esta retahíla de insultos, el sentir del pastor queda transformado y ello se expresa mediante un sutil detalle. En efecto, el protagonista confiesa que enrojeció a causa del dolor, como la rosa con el rocío (ὥς ῥόδον ἔρσῃ, v. 16). Pero se da la circunstancia de que la rosa es un símbolo erótico, de forma que su presencia marca una transformación importante, pues aparece inserta en un símil que describe la rabia contenida del enamorado. Una vez que ella se ha marchado, él, a su vez, la insulta para sus adentros (v. 18). Se trata, sin duda, de la expresión de su tristeza disfrazada de furia. Ahora, tras esta inversión de papeles donde él ha iniciado la ofensiva, trata de consolarse:

καὶ πᾶσαι καλὸν με κατ' ὄρεα φαντὶ γυναῖκες,  
καὶ πᾶσαί με φιλεῦντι· τὰ δ' ἀστικά μ' οὐκ ἐφίλασεν,  
ἀλλ' ὅτι βουκόλος ἐμὲ παρέδραμε κοῦποτ' ἀκούει

“En el monte todas las mujeres dicen que soy guapo, y todas me dan besos; en cambio, ese adefesio de la ciudad ha corrido de mí porque soy vaquero y nunca me escucha” (vv. 30-2).

<sup>599</sup> Vid. WHITE (1979c: 117-130).

En primer lugar, se aprecia un marcado contraste en el reflejo de los puntos de vista de ambos personajes: si bien al principio ella piensa de sí misma que es guapa (v. 5) y desdeña a su pretendiente con insultos, ahora es él quien afirma ser guapo (v. 30) y la desprecia a ella (v. 31) con la expresión τὸ ὑστικὰ, de carácter claramente despectivo. El anónimo protagonista pertenece al sector más noble de los pastores y su profesión es tan digna como para enamorar a las diosas,<sup>600</sup> asunto presente también en otros idilios. Ciertamente, el amor del frigio Anquises con Afrodita (v. 34) está tomado del *Id.* I 106,<sup>601</sup> el de Adonis con la Cipria (v. 35) del *Id.* III 46 y el de Endimión con Selene (v. 37) del *Id.* III 49. Por tanto, Eunice no sólo no ha querido besar a un vaquero –en tanto que las deidades no han tenido tales reparos–, sino que se cree superior a las diosas (vv. 42-3), sentimiento marcado por el comparativo κρέσσων del v. 43. Asimismo, el hecho de que el amante desdeñado mencione a otras pretendientes es un tema tópico que aparece también en los *Idd.* III 35 y XI 77. Por consiguiente, en el fondo, ambos personajes tienen la misma actitud de desdén, pero por causas bien distintas: ella se siente superior por pertenecer a un ambiente urbano, mientras que él vive el drama de la zorra y las uvas. En consecuencia, el vaquero concluye el poema con una maldición, expresión furiosa de su impotencia, en la que se dirige a la diosa Cipris para desearle una vida futura carente de amor, ya sea en la ciudad o en el campo (vv. 44-5).

## 1. Conclusiones

El asunto causante del rechazo de Eunice al amor del vaquero no es otro que el tema del estatus social donde se destaca la contraposición entre un hombre de campo y una señorita de ciudad. Sin duda, este tipo de vínculo era algo inconcebible y por ello se introduce como motivo cómico en una de las obras de Aristófanes (*Nu.* 46-55), donde Estrepsíades expone sus impresiones relativas a la forma de vida de su refinada esposa.<sup>602</sup>

<sup>600</sup> Es significativo que, mientras Hesíodo (*Th.* 963 y ss., fr. 204, 96 y ss. M-W) y Homero (*Od.* V 166) testimonian la escasa consideración que las uniones de diosas con mortales tenían entre los griegos, los personajes de Teócrito traen a colación estos amores precisamente para dignificar sus pretensiones. De hecho, la literatura muestra cómo los héroes míticos temen unirse a las diosas. *Vid.* Hom., *Od.* X 333 y ss. y *hVen.* 185 y ss.

<sup>601</sup> Sobre la presencia de este verso en Plutarco, *vid.* MAGNELLI (2005: 229).

<sup>602</sup> ἔπειτ' ἔγημα Μεγακλέους τοῦ Μεγακλέους  
ἀδελφιδῆν ἄγροικος ὦν ἐξ ἄστεως,  
σεμνήν, τρυφῶσαν, ἐγκεκοισυρωμένην.



Como también la joven de la obra del comediógrafo, Eunica es un personaje ausente que conocemos a través de la información que proporciona de ella el protagonista masculino, víctima de sus desdenes y burlas. Pero, a diferencia de la sobrina de Megacles, Eunica huye del vaquero por su condición, se muestra superficial y ni siquiera le escucha. Su nombre, según hemos visto, describe en cierto modo su actitud, pues, en efecto, sale victoriosa sin rendirse a las súplicas de su enamorado. Pese a que sólo aparece caracterizado su personaje a través de unas pocas frases suyas que reproduce el vaquero, el lector capta de maravilla la personalidad de esta señorita por su lenguaje escueto, pero sumamente despectivo y la descripción de sus gestos. Se contrapone, así, el mundo de las ideales ensoñaciones pastoriles al de la cruda realidad, plasmado en la dicotomía campo-ciudad. En definitiva, aunque este *Id.* XX deba ser considerado espurio a causa de razones ya expuestas por diversos autores, la acumulación de elementos de otros idilios recrean bien el ambiente de la poesía teocritea, donde no son extrañas las mujeres desdeñosas que atormentan con sus desaires a sus locos enamorados.

---

ταύτην ὅτ' ἐγάμουν, συγκατεκλινόμην ἐγὼ  
ὄζων τρυγός, τρασιᾶς, ἐρίων, περιουσίας,  
ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων,  
δαπάνης, λαφυγμοῦ, Κωλιάδος, Γενετυλλίδος.  
οὐ μὲν ἐρῶ γ' ὥς ἀργὸς ἦν, ἀλλ' ἐσπάθα,  
ἐγὼ δ' ἂν αὐτῇ θοιμάτιον δεικνὺς τοδὶ  
πρόφασιν ἔφασκον· ὦ γύναι, λίαν σπαθῆς.

“Estreps.- Pero me fui a casar con la sobrina de Megacles, hijo de Megacles, yo, un campesino, con una de ciudad: una señoritinga loca por el lujo, del estilo de cesira. El día que me casé con ella, yo, acostado a su lado, olía a vino nuevo, a higos secos, a copos de lana y a abundancia, pero ella olía a perfume, a azafrán, a morreos, a despilfarro, a glotonería, a Afrodita Coliade y a Genetílida. Sin embargo, no diré que era una vaga, que ella tejía y tejía, así que yo le mostraba esta capa tomándola como excusa para decirle: “Mujer, tejes demasiado apretado”. Trad. de GARCÍA NOVO (1993: 39-40).

## VI. CLEARISTA

Con este nombre, frecuente en inscripciones,<sup>603</sup> hallamos dos personajes en la poesía teocritea. El primero, en el *Id.* II 74, debe de ser una amiga de Simeta perteneciente a su mismo estatus social, a juzgar por el préstamo de una *ξυστίς* o manto que recibe esta última de aquélla, aunque este asunto ha dado lugar a distintas interpretaciones. No tratamos aquí de este personaje, pues ya lo hacemos suficientemente en el capítulo reservado a Simeta. Nos detenemos, por el contrario, en el segundo, que aparece en el *Id.* V 88 como referencia fugaz en la disputa mantenida entre los pastores Comatas y Lacón:<sup>604</sup>

{ΚΟ.} βάλλει καὶ μάλοισι τὸν αἰπόλον ἃ Κλεαρίστα  
τὰς αἰγας παρελᾶντα καὶ ἄδύ τι ποπυλιάσδει.

“Co.- Al cabrero, que pasa con sus cabras, arrójale manzanas Clearista y le chista coqueta”  
(vv. 88-89).

Ahora bien, Clearista se revela aquí como personaje afín a la Galatea del *Id.* VI, que lanza asimismo manzanas a su amado cíclope. Pero la semejanza no es sólo temática, en tanto que ambos poemas presentan un mundo al revés donde es el elemento femenino quien toma la iniciativa, mientras el cortejado varón permanece inactivo, sino también formal. En efecto, es fácil observar la dependencia de estos versos respecto del *Id.* VI 6-7:

βάλλει τοι, Πολύφαμε, τὸ ποίμνιον ἃ Γαλάτεια  
μάλοισιν, δυσέρωτα καὶ αἰπόλον ἄνδρα καλεῖσα

<sup>603</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 50).

<sup>604</sup> Señalamos con negritas, cursivas y subrayado las semejanzas entre ambos textos.

“Arroja Galatea manzanas<sup>605</sup> a tu ganado, Polifemo, te llama desamorado, te tilda de cabrero”.

En ambos pasajes, coinciden el verbo inicial (βάλλει), la posición del nombre del pastor después del tercer metro (αἰπόλον) ante la diéresis bucólica, el nombre de la chica a final de verso (Ἄ Κλεαρίστα y Ἄ Γαλάτεια), la forma de dativo plural de instrumento (μάλοισιν), así como la conjunción (καί) articulando ambas partes del verso. Es muy probable que la presencia de estas mujeres atrevidas, que ya no se hallan recluidas en el gineceo, se deba a la voluntad de producir un efecto cómico, dado que el reflejo de este tipo de mujeres liberadas y sin pudor –como en cierto modo lo es también la pastora del *Id.* XXVII– no responde a ninguna realidad social concreta. La ligereza en las relaciones pastoriles tiene cabida, por tanto, sólo dentro del marco de la ficción literaria, donde se permite a la mujer entregarse al juego de la seducción y la coquetería, características de la naturaleza femenina.

Otras dos referencias a muchachas jóvenes se encuentran en el mismo poema y, dados los respectivos contextos, tenemos elementos suficientes para pensar que se trata de la misma Clearista. La primera de ellas, unos versos más adelante (vv. 96-7), aparece cuando cada uno de los pastores se refiere a los dones que va a ofrecer a su respectivo amante, de modo que Comatas resulta evocador de un mundo femenino, mientras Lacón, como antagonista, lo es de un mundo masculino. Consecuentemente, la joven (τῇ παρθένῳ) mencionada por Comatas en el v. 96 no puede ser otra que Clearista, como apuntamos ya en el capítulo correspondiente a las παρθένοι. La segunda de ellas aparece, a su vez, cuando Comatas hace referencia a los dones que guarda para su zagala (τῇ παιδί) en los vv. 104-105. Pero, por el tono y la intención, no parece probable que se trate de otra que de Clearista. En justa responsión, Lacón hace su correspondiente ofrenda a su doncel.

<sup>605</sup> También en los *Idd.* II 120; III 10; VI 7; X 34; XI 10; XXIII 8 aparecen las manzanas como medio para la declaración de amor. Sin duda, como recuerda MABEL (1991-1992: 151), la ninfa le devuelve materializado a Polifemo lo que éste le entregara en palabras en el *Id.* XI 39 al llamarla τὸ φίλον γλυκύμαλον.

## 1. Conclusiones

Los nombres femeninos que aparecen en este *Id.* V coinciden o se asemejan a los empleados por Teócrito también en otros poemas, como el de la joven Clearista –presente también en el *Id.* II 74– o el de la oveja Cineta (*Id.* V 102) –parecido a Cimeta del *Id.* IV 46 y a Ciseta del *Id.* I 151 o incluso a Simeta del *Id.* II–.<sup>606</sup> En términos generales, podemos concluir que Clearista es la amada de Comatas porque arroja manzanas a su cabrero, según él mismo afirma. Además, la muchacha es, a su vez, regalada por el cantor que se deshace en dones. Se trata aquí el tema de la entrega del hombre enamorado que expresa su amor a través de ofrendas materiales. En cuanto a la condición social de Clearista nada podemos decir, dada la brevedad de su aparición, pero el significado de su nombre podría ofrecer alguna pista al respecto, si es que está formado por κλέος y ἄριστη, ‘la de la mejor fama’, aunque no podemos olvidar en este punto la ironía que subyace en la denominación de muchos de los personajes del siracusano y, en este caso, quizá de un imitador.

---

<sup>606</sup> Sobre el cromatismo \*αιθ- en estos nombres, *vid.* FERNÁNDEZ COLINAS (1994: 488-521).

## VII. ALCIPA

Alcipa es, en el *Id.* V, un personaje femenino mencionado por el cabrero Comatas y es también el nombre de una sierva de Helena en Homero (*Od.* IV 124), aunque no parece haber ninguna conexión entre ellas.<sup>607</sup> Está formado a partir de ἀλκή ('fuerza') y ἵππος ('caballo') y su etimología, así como el contexto en el que aparece, sugiere una cierta relación con el tema de la indómita potrilla tracia:

{KO.} οὐκ ἔραμ' Ἀλκίπας, ὅτι με πρᾶν οὐκ ἐφίλησε  
τῶν ὄτων καθελοῖς, ὅκα οἱ τὰν φάσσαν ἔδωκα.

"Co.- A Alcipa no quiero, porque el otro día, al regalarle la torcaza, no me cogió las orejas y me besó" (vv. 132-133).

En efecto, Comatas rechaza a la joven por su recio comportamiento: el hombre le ofrece un regalo y espera algún tipo de compensación a cambio, generalmente un favor de carácter erótico, pero ella se muestra desagradecida y no le corresponde. Aquí, él pretende que la chica le dé lo que se llamaba "el beso de la jarra", caricia típica dirigida a los niños, según atestigua Plutarco (*Mor.* 38b), pero frecuente también entre los mayores.<sup>608</sup> El hecho de que, unos versos antes (vv. 96-97), el mismo pastor anuncie la intención de regalarle una torcaza a una muchacha –que, suponemos, es Clearista–<sup>609</sup> y que ahora afirme haber obsequiado a Alcipa con el mismo don, sugiere sencillamente que el pastor emplea el mismo procedimiento con todas sus pretendidas y, además, se ensaña cuando no obtiene la reacción deseada. Contrariamente a la aparente fidelidad que le guarda a Clearista, este detalle aporta una nota que refleja la promiscuidad o, al menos, la ligereza e inestabilidad de las relaciones pastoriles: sin duda, en el campo la libertad era mucho mayor que en la

<sup>607</sup> Además, este nombre está ampliamente atestiguado en inscripciones procedentes de varios lugares. *Vid.* WENDEL (1899: 28).

<sup>608</sup> *Cf.* Lucianus, *DMeretr.* III 2.

<sup>609</sup> *Cf.* el capítulo correspondiente.

ciudad, a juzgar por la situación de las mujeres de los llamados “*Idilios* urbanos”, especialmente los *Idd.* II y XV.

Lacón, con el propósito de provocar a su rival, responde a su vez que él sí ha conseguido los favores de un tal Eumedes y en ello se ve también un cambio de pareja paralelo al de su oponente, pues en el v. 99 ofrecía sus dones a Crátidas:

{ΛΑ.} ἀλλ’ ἐγὼ Εὐμήδευς ἔραμαι μέγα· καὶ γὰρ ὄκ’ αὐτῷ  
τὰν σύριγγ’ ὄρεξα, καλὸν τί με κάρτ’ ἐφίλησεν.

“La.- En cambio, yo a Eumedes quiero mucho, pues cuando merced le hice de la siringa, bien fuerte me besó” (vv. 134-135).

Así pues, el comprar favores con regalos debía de ser una práctica frecuente, tanto entre hombre y mujer, como entre hombres. Con todo, tal vez no se trate de relaciones simultáneas en el tiempo, sino que quizá se introduzcan ahora a modo de recuerdos del pasado.

## **1. Conclusiones**

De la breve mención a Alcipa poquísimos podemos decir. Su nombre ya delata, de algún modo, su función como elemento cargado de erotismo y su presencia no hace sino atestiguar una práctica de todos los tiempos, especialmente significativa en la poesía teocritea: la conquista del amor a través de regalos materiales.

En definitiva, el personaje de Alcipa, en sí, no posee más relieve que el de materializar el antagonismo de los cantores y recrear su mundo de amorío pastoril, ajeno a la realidad de los restantes caracteres de los *Idilios* que sufren por amor.



**PARTE SEGUNDA**

**LAS DIOSAS EN TEÓCRITO**





## **A. DIOSAS COLECTIVAS**



## I. NINFAS

### 1. Introducción

El término griego νύμφη<sup>610</sup> significa literalmente ‘la que está cubierta o tapada’ y, aplicado a personas, designa a la joven ‘doncella’, ‘novia’ o incluso a la ‘recién casada’.<sup>611</sup> En la mitología, las ninfas son seres de naturaleza femenina que habitan el campo, el bosque o las aguas, o bien son personificaciones de elementos propios de tales paisajes como ríos, árboles o montañas. En función del lugar donde tienen su residencia, se clasifican en diversos tipos.<sup>612</sup> Las ninfas de los Fresnos (Μελίαι) parecen ser las más antiguas y fueron engendradas por la sangre de Urano y no por Zeus, según relata Hesíodo (*Th.* 183-87). En las fuentes y corrientes de agua viven las Náyades (Νηϊαδες),<sup>613</sup> mientras que las Nereidas (Νηρηίδες), llamadas Oceánides por Hesíodo (*Th.* 364), se consideran a menudo como ninfas del mar en calma. En las montañas habitan las Oréades (Ὀρειάδες, término derivado de ὄρος, ‘monte’) y en los bosques las Alseides (Ἀλσηίδες, nombre relacionado con ἄλσος, ‘bosque sagrado’). Otras se hallan vinculadas a un lugar determinado que puede ser un árbol, como las Hamadríades (Ἰαμαδρυαί). Las ninfas de los árboles, especialmente de los robles, se llamaron Dríades (del griego δρῦς, originalmente ‘árbol’, pero comúnmente ‘roble’) y sus vidas dependían de la de su árbol.

En general, las ninfas fueron siempre personajes muy populares y propicios para la génesis de muchas narraciones folklóricas, semejantes a los *álfur* o *huldufólk* de la mitología islandesa, que habitan árboles o piedras. En nuestro ámbito de estudio, la *Odisea*

---

<sup>610</sup> Sobre el nombre de las ninfas, resulta de sumo interés el análisis etimológico y semántico que ofrece Díez Y PLATAS (1996: 57-101).

<sup>611</sup> Cf. Hom., *Il.* XVIII 492.

<sup>612</sup> Vid. OTTO (1981: 33-4) y Díez Y PLATAS (2000: 19 y ss.).

<sup>613</sup> Cf. Hom., *Od.* XIII 104, 384 y 356.

y los *Himnos Homéricos* constituyen la fuente primordial para el conocimiento de estas deidades.<sup>614</sup> Sin duda, pertenecen más al mundo agrario y popular que al ámbito urbano y aristocrático, motivo por el cual su presencia conviene especialmente a la poesía bucólica, mientras que en la épica homérica –e incluso en la *Teogonía* de Hesíodo– apenas aparece este colectivo.<sup>615</sup> Consideradas, pues, como divinidades secundarias, no habitan el Olimpo, aunque a veces acuden a él en calidad de invitadas. Así se aprecia en Homero, por ejemplo, cuando Zeus ordena a Temis convocar a los dioses en el ágora, lugar al que también ellas asisten:

οὗτ' ἄρα νυμφάων αἵ τ' ἄλσεα καλὰ νέμονται  
καὶ πηγὰς ποταμῶν καὶ πίσεα ποιήεντα.

“Y de cuantas ninfas habitan los bellos bosques, las fuentes de los ríos y los herbosos prados, ninguna dejó de presentarse”<sup>616</sup> (*Il.* XX 8-9).

Las ninfas se relacionan, sobre todo, con las divinidades masculinas de la naturaleza: Pan,<sup>617</sup> los Sátiros, Príapo, etc.; aunque también aparecen vinculadas a Zeus, Apolo, Hermes o Dioniso.<sup>618</sup> A menudo se enamoran y se convierten en esposas del héroe epónimo de alguna ciudad o un país o sufren el acoso de un dios como Dafne o el desdén del amado como Eco e incluso son capaces de raptar a adolescentes, como hicieron con Hilas, según veremos a propósito del *Id.* XIII. En ocasiones, se les dirigen plegarias y pueden enfurecerse hasta resultar temibles, cual la esposa de Dafnis. Pasan la vida hilando y entonando canciones y de ahí que en los *Idilios* se relacionen a veces con las Musas, pues algunas poseen incluso dones semejantes como el de la profecía. Pueden hallarse tanto solas como formando el séquito de una divinidad importante, ya sea Ártemis,<sup>619</sup> Atenea,<sup>620</sup> Afrodita<sup>621</sup> u otra ninfa como Calipso, lo cual halla su reflejo en los poemas, donde las

<sup>614</sup> Vid. *RE* (s.v. Nymphai). Para un estudio exhaustivo de la presencia de las ninfas en las fuentes arcaicas remitimos asimismo a Díez y Platas (1996: 102-132).

<sup>615</sup> Seis menciones a las ninfas en la *Ilíada*, catorce en la *Odisea* y tres en la *Teogonía* no parece ser una *ratio* abrumadora.

<sup>616</sup> Trad. de SEGALÁ (1985: 371).

<sup>617</sup> Cf. *h. Pan* 3 y 19; *E., Ba.* 951-2; *Men., Dysc.* 2 y 36-7.

<sup>618</sup> Cf. *h. Bacch.* 3 y 7-10.

<sup>619</sup> Cf. *Hom., Il.* VI 105.

<sup>620</sup> Cf. *Call., H.* V 66.

<sup>621</sup> Cf. *Cypr.* 5.

encontramos, bien individualizadas y con nombre propio, bien como colectivo de valor simbólico.

Veamos su abundante presencia en los *Idilios*.

## 2. *Idilios*

Las ninfas aparecen en los *Idd.* I, III, IV, V, VI, VII, VIII, XI, XIII, XVII y XXI.

### 2.1. *Idilio I*

El pastor Tirsis menciona a las ninfas en una invitación al canto dirigida a su compañero, a quien ofrece cuidarle, entretanto, el rebaño. Las ninfas aparecen así en una suerte de invocación formularia empleada de modo habitual también con otras divinidades:<sup>622</sup>

λῆς ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν, λῆς, αἰπόλε, τεῖδε καθίζας,  
ὥς<sup>623</sup> τὸ κάταντες τοῦτο γεώλοφον αἶ τε μυρῖκαι,  
συρίσδεν;

“¿Quieres, por las Ninfas, quieres, cabrero, sentarte aquí, donde la pendiente de este collado y los tamariscos, a tocar la siringa?” (vv. 12-14).

Si en estos versos las ninfas se hallan al lado del pastor de cabras, un poco antes, el propio cabrero había afirmado que las Musas estaban junto a Tirsis (v. 10), circunstancia que comentamos en el capítulo dedicado a estas divinidades. De tal guisa, se establece una especie de oposición, pero no como la que se da entre Pan y las Musas, de rivalidad, sino

---

<sup>622</sup> FANTUZZI-HUNTER (2002: 202-3) observan cómo las invocaciones de los pastores a Pan (*Idd.* IV 47; V 14, 141; VI 21), las ninfas (*Idd.* I 12; IV 29; V 17 y 70) o Apolo Peán (*Id.* V 79; VI 27) son semejantes, mientras que casi nunca son evocados los dioses olímpicos que eran los destinatarios más frecuentes de los juramentos pronunciados por los personajes de la poesía precedente. Pocas son las excepciones y en todos los casos se trata de pastores que no son los mejores representantes de su categoría. Cf. *Idd.* IV 50; V 74 y XI 29.

<sup>623</sup> Sobre el ὥς con valor espacial *vid.* MÉNDEZ DOSUNA (1997: 408 y ss.).

que aquí las ninfas aparecen más bien como espectadoras, sin intervenir de modo decisivo en la acción, según se deduce de la expresión *ποτὶ τᾶν Νυμφῶν*, que aparece como elemento persuasivo acompañando a *λῆς*, pero no se refiere al certamen propiamente dicho. Por tanto, estas divinidades contribuyen a crear la atmósfera y conforman el decorado sin cambiar el acontecer de los hechos hasta el punto de que incluso podría tratarse de estatuas de las ninfas situadas en los aledaños, como sugiere Hunter (1998: 73).

Sin embargo, a pesar de la iniciativa de Tirsis, al final resulta que es él mismo quien empieza a cantar en el v. 64, porque el cabrero muestra cierto temor al genio de la divinidad: *τὸ μεσαμβρινὸν οὐ θέμις ἄμμιν / συρίσδεν. τὸν Πᾶνα δεδοίκαμες* (“no debemos tocar a mediodía, que tememos a Pan”, v. 15).<sup>624</sup> Finalmente, no se celebra ningún certamen y el cabrero ofrece a Tirsis “hasta tres veces una cabra madre de dos crías” (v. 25) y un vaso, minuciosamente descrito, a condición de que le cante los dolores de Dafnis.<sup>625</sup>

Así pues, inicia Tirsis su canto y, en el segundo verso, lanza dos interrogaciones retóricas de carácter enfático dirigidas a las ninfas, de modo que la primera comienza con el sujeto elidido y la segunda, aunque explicita el sujeto, omite el verbo: *πᾷ ποκ’ ἄρ’ ἦσθ’, ὅκα Δάφνης ἐτάκετο, πᾷ ποκα, Νύμφαι*; (“¿Dónde estabais cuando Dafnis se extinguía? ¿Dónde estabais, Ninfas?”, v. 66).<sup>626</sup> De esta forma, la segunda aparición de las divinidades se presenta en boca del mismo personaje, Tirsis. Su intervención versa sobre la muerte de Dafnis y, por estar las ninfas muy ligadas a éste, les pregunta por él. En realidad, como ha visto Legrand (1972<sup>7</sup>: 23, n. 2), Dafnis era tan amado de las ninfas –según se dice en el v. 141– que Tirsis se extraña de que no lo hayan protegido y asistido en su pena. Ciertamente, no es casual que encontremos a las ninfas relacionadas con la muerte de este

<sup>624</sup> Sabido es que los dioses descansan al mediodía y los hombres no deben perturbar su reposo. Cf. Verg., *G.* IV 402; *Ecl.* VI 14. En este sentido, resulta significativo el epigrama recogido en *A.P.* IX 823: *Σιγάτω λάσιον Δρυάδων λέπας οἳ τ’ ἀπὸ πέτρας / κρουνοὶ καὶ βληχὴ πουλυμιγῆς τοκάδων, / αὐτὸς ἐπεὶ σύριγγι μελίσσεται εὐκελάδῳ Πάν, / ... / αἱ δὲ πέριξ θαλεροῖσι χορὸν ποσὶν ἐστήσαντο / Ὑδριάδες Νύμφαι, Νύμφαι Ἀμαδρυάδες* (“Que guarden silencio el espeso monte de las Dríades, las fuentes que desde las rocas se deslizan y el muy confuso balido de las ovejas, pues el mismo Pan toca su melódica siringa ... y alrededor con lozanos pies, las Ninfas hydríades y las hamadríades, danzan”). *Vid.* también MOLINOS (2000b: 51).

<sup>625</sup> Para un análisis de la leyenda de Dafnis en la literatura bucólica, *vid.* CRISTÓBAL (1980: 398-435).

<sup>626</sup> Virgilio retoma el asunto en *Ecl.* X 9-10: *Quae nemora aut qui uos saltus habuere, Puellas / Naidēs, indigno cum Gallus amore peribat?* (“Qué bosque o soto habitabais entonces, oh Náyades mozas, cuando por culpa de amor sin respuesta moríase Galo?”). Trad. de CRISTÓBAL (1996: 239). A su vez, el autor latino influye directamente en Garcilaso cuando recrimina a la diosa Lucina (identificada con Diana-Luna) que no acudió a visitar a Elisa cuando moría a consecuencia de un mal parto en *Ecl.* I 379: “y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas? / ¿Íbate tanto en perseguir las fieras? / ¿Íbate tanto en un pastor dormido?...”. *Vid.* CRISTÓBAL (1996: 244, n. 8).

personaje. Según Diodoro Sículo (IV 84), la madre de Dafnis era una ninfa y él había nacido en un bosque de laureles consagrado a estas deidades, de donde le venía su nombre. Fue educado por ellas y le enseñaron el arte del pastoreo, ya que su padre era Hermes, dios de los rebaños. Por su extraordinaria belleza fue amado no sólo por muchas ninfas y mujeres, sino también por dioses, entre los cuales se hallaba Pan, quien lo instruyó en la música. Eliano (*V.H.* X 18) informa, además, de que Dafnis a veces no era considerado hijo, sino amante de Hermes (Δάφνιν τὸν βουκόλον λέγουσιν οἱ μὲν ἐρώμενον Ἑρμοῦ, ἄλλοι δὲ υἱόν). En consecuencia, Pan y las ninfas aparecen vinculados, tanto en el plano mitológico de la leyenda narrada, como en el contexto recreado en el *Id.* I, donde ambas divinidades envuelven la figura del pastor. También una ninfa se ve implicada en la causa de su muerte. En efecto, según Partenio (XXIX), se decía que la ninfa Equeuais se enamoró de él y le dijo que no se acostara con ninguna otra mujer (τούτου λέγουσιν Ἐχεναῖδα νύμφην ἐρασθεῖσαν παρακελεύσασθαι αὐτῷ γυναικὶ μὴ πλησιάζειν). Tanto Diodoro Sículo como Eliano, en los pasajes citados, cuentan la misma historia, si bien no le ponen nombre a la ninfa.<sup>627</sup> Pero Dafnis rompió su promesa cuando fue engañado por la hija de un rey de Sicilia que consiguió, mediante una estratagema, unirse a él. Al enterarse, la ninfa lo cegó y, según algunas versiones del mito, llegó incluso a matarlo.<sup>628</sup> De esta suerte, la leyenda explica el nacimiento de la poesía bucólica: Dafnis, ciego y apesadumbrado, componía canciones tristes para aliviar su pena. Al final, el pastor se arrojó de lo alto de una peña o terminó por transformarse él mismo en roca. Entendemos ahora cómo la existencia de Dafnis y su muerte se han visto rodeadas de ninfas y, sin duda, éste es el motivo por el cual Teócrito, magnífico conocedor de la tradición, hace que Tirsis pregunte a estas deidades dónde se hallaban mientras Dafnis perecía. Inmediatamente después interroga el pastor por su probable ubicación en aquel fatídico momento:

ἦ κατὰ Πηνειῶ καλὰ τέμπεα, ἦ κατὰ Πίνδῳ;  
οὐ γὰρ δὴ ποταμοῖο μέγαν ῥόον εἶχετ' Ἀνάπῳ,  
οὐδ' Αἴτνας σκοπιάν, οὐδ' Ἄκιδος ἱερὸν ὕδωρ.

<sup>627</sup> Sositeo (*TGF* 1, 99 F1) propone una versión bien diferente del mito donde la ninfa, llamada Talía o Pimplea, es raptada por unos piratas y Dafnis parte en su busca. Finalmente, la encuentra como esclava en la corte del rey frigio Litières y la pareja es salvada por Heracles, que mata al rey y entrega el reino a los jóvenes. Sobre las distintas denominaciones de la ninfa, *vid.* KOSSAIFI (2005: 114, n. 5).

<sup>628</sup> En general, las diosas son poco proclives a perdonar las infidelidades de sus amantes mortales y les infligen duros castigos. *Vid.* DEVEREUX (1982: 58-62).



“¿En el hermoso valle del Peneo, en el Pindo? No os hallabais, no, en la caudalosa corriente del río Anapo, ni en la atalaya del Etna, ni en las aguas sagradas del Ácide” (vv. 67-69).

Enumera aquí el poeta varios lugares en donde las ninfas no estaban, probablemente con la intención de dar un aire de precisión y verosimilitud a la escena.<sup>629</sup> Así, la estructura de esta geografía se representa en forma de río-montaña-río-montaña-río, de tal suerte que los dos primeros se ubican en Tesalia, donde también se encuentra el monte Olimpo, y los tres últimos en Sicilia, donde se sitúa tradicionalmente la leyenda de Dafnis. Ya hemos visto cómo las ninfas se relacionan con accidentes naturales y, por ello, es obvio que se las busque en ríos y montañas. Sin embargo, para Hunter (1998: 87), el hecho de que las ninfas no salven a Dafnis sólo puede entenderse en el supuesto de que estuvieran en otro lugar al mismo tiempo. Pero esta capacidad de traslación es una característica de los dioses mayores, aquí transferida a las ninfas, pues éstas se hallan, por lo general, vinculadas a una única localidad concreta. Además, también los grandes dioses suelen mantenerse lejos de la muerte, incluso de la de los suyos (*cf.* E., *Hipp.* 1437-9), pero no las divinidades menores, según puede verse claramente en el modelo de Aquiles, en cuyo funeral se lamentan su madre, las Nereidas y las Musas (*Od.* XXIV 47-59). En otro lugar, el mismo estudioso (1998: 88) advierte de que, si bien la naturaleza del norte de Grecia es un lugar adecuado a las ninfas, es posible que Tirsis las emplace allí con la intención de dirigirles una sarcástica reprimenda, pues mientras Dafnis se consume –ἐτάκετο sugiere calor y derretir–, las ninfas se hallan despreocupadas en las “frías” montañas. El Peneo es, en la leyenda, un dios-río de Tesalia, considerado como hijo de Océano y Tetis pero, aunque conocemos un personaje de la mitología llamado Pindo,<sup>630</sup> no guarda éste relación con el macizo montañoso situado entre Tesalia y el Epiro al cual se refiere el cantor. Por su parte, el nombre del volcán que domina la ciudad de Catania, Etna, es también el de una ninfa siciliana, hija de Urano y de Gea o, según otras versiones, de Briareo, el gigante de las cien manos. Cuando Hefesto y Deméter se disputaban la posesión de Sicilia (tierra de volcanes y de trigo), Etna intervino como árbitro. Finalmente, Acis, hijo del dios itálico Fauno y de la ninfa Simetis, es el personaje que, enamorado de Galatea, fue perseguido por Polifemo y

<sup>629</sup> En efecto, como hace notar Gow (1992a<sup>7</sup>: XX), en Teócrito, al parecer, tanto los nombres geográficos, como también los de las personas, son empleados para este fin.

<sup>630</sup> Pindo, hijo de Macedón, al salir de caza se encontró con una monstruosa serpiente, pero el animal no le atacó. En agradecimiento, Pindo le llevaba, de vez en cuando, una parte de su caza y surgió entre ambos una amistad. Cuando fue asesinado por sus tres hermanos la serpiente los mató y permaneció guardando el cadáver de Pindo hasta que llegaron sus padres y le rindieron los honores fúnebres. *Vid.* Ael., *N.A.* X 40 y Tzet., *Chil.* IV 338.

transformado en dios del río homónimo, en las proximidades del Etna. El detalle de que sus aguas sean sagradas (ἱερὸν ὕδωρ) parece tener relación con el hecho de que puedan estar habitadas por las ninfas. En consecuencia, tanto Etna como Acis se vinculan estrechamente con el mundo de las ninfas, siendo, la primera, una de ellas y, el segundo, hijo de Simetis y enamorado, a su vez, de Galatea, ambas ninfas. Así pues, incluso en alusiones fugaces como la expresión χαῖρ', Ἀρέθουσα ("Adiós, Aretusa", v. 117), se hace patente la relevancia de estas deidades en el mundo de Dafnis. En efecto, Aretusa es el nombre de una famosa fuente de Siracusa mencionada también en el *Id.* XVI 102, así como en el *fr.* 3 de Mosco recogido por Estobeo en su *Anthologium*, según el cual el poder de Eros impulsa al río Alfeo a unirse con la ninfa en Sicilia. De acuerdo con el mito,<sup>631</sup> Aretusa era una ninfa de Acaya o de Sicilia a la que un día deseó el río Alfeo al verla bañarse desnuda. La persiguió hasta que la diosa Ártemis, a petición suya, la envolvió en una nube para ocultarla al perseguidor y la convirtió en fuente. Cuando Alfeo se dio cuenta de la metamorfosis, volvió a su figura original de río para unirse a ella. No obstante, en el contexto del *Id.* I, la mención a este personaje parece referirse más bien a la fuente sin más, pues, en primer lugar, aparecen los animales salvajes (lobos, chacales y osas); en segundo lugar, la vegetación (arboledas, bosques, espesuras), ambos con una estructura tripartita y, finalmente, marcando una *variatio* en forma bimembre, los elementos acuáticos (Aretusa, ríos del Tíbris). Por añadidura, no parece tampoco casual el hecho de que se mencione esta fuente, pues se halla vinculada a una historia de desamor semejante: a Dafnis le busca una zagala a quien, aunque la desea, no quiere unirse y por ello muere en un medio acuático, del mismo modo que Aretusa pierde su forma original de ninfa para convertirse en agua. Por tanto debemos entender aquí una pequeña alusión cargada de sentido. Las ninfas aparecen, así, al comienzo y al final de la canción de Dafnis (vv. 66 y 141) a modo de *Ringkomposition*, lo cual queda reforzado, además, con la palabra ῥοόν en los vv. 68 y 140,<sup>632</sup> en ambos casos encabezando la diéresis bucólica. Se encuentran todas en el contexto de la muerte de Dafnis<sup>633</sup> y en estrecho paralelismo con las Musas que, como ellas, lo aman. Teócrito ha subrayado esta circunstancia mediante una lítote: τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ ("a aquél a quien las Musas bien querían, a aquel que a las Ninfas no desagradaba", v. 141). Sin embargo, como

<sup>631</sup> Cf. Ov., *Met.* V 576 y ss.

<sup>632</sup> Vid. SEGAL (1981: 29).

<sup>633</sup> ZIMMERMAN (1994: 68) señala que aquí las Musas y las ninfas corresponden a las Náyades y Dríades que lloran a Narciso en Ov., *Met.* III 456 y ss. Ciertamente, las Náyades terminan siendo consagradas como las ninfas por antonomasia.

explica Arnott (1996: 63), ninguna versión conocida presenta a Dafnis muriendo de esta forma. Por ello, en este punto los autores divergen en sus interpretaciones. De un lado, el escolio entiende que el v. 140 (Δάφνις ἔβα ῥοόν) se refiere a que el muchacho debe cruzar el Aqueronte, pero esto parece poco probable. De otro, Arnott cree que, como Dafnis es un mortal, el amor de una Náyade sólo puede consumarse con el consecuente suicidio de él, a la manera de Hilas y que este es el motivo por el cual Dafnis se resiste a amar.<sup>634</sup> Para este autor, Teócrito está simplificando aquí la historia de Dafnis a fin de concentrar la atención en su desventura amorosa con una ninfa y poner así de relieve el dilema de la unión de un mortal con una Náyade. Para Gutzwiller (1991: 98-9), Dafnis prefiere morir de amor que traicionar a la ninfa que ama y que simboliza la vida natural. Por su parte, Hunter (1998: 66), basándose en el comentario de Servio a Virgilio (*Ecl.* V 20), según el cual, después de haber sido cegado, Dafnis pidió ayuda a su padre Mercurio, quien se lo llevó al cielo e hizo aparecer en su lugar una fuente –allí donde los sicilianos hacen sacrificios anuales–, piensa que esta referencia etiológica no está fuera de lugar en Teócrito, pues con ella adquieren sentido las referencias de los *Idd.* I 140 y VII 76 (εὔτε χιὼν ὥς τις κατετάκετο μακρὸν ὑφ’ Αἴμον, “se deshacía cual la nieve al pie del alto Hemo”). El propio Hunter, no obstante, recuerda que, según algunos críticos –no dice cuáles–, Dafnis estaba enamorado de una ninfa acuática y muere arrojándose a su remanso a la manera de Hilas. Para otros, como hemos visto ya al tratar las κόραι, el sentido es distinto: para Ogilvie (1962: 108 y 110), Williams (1969: 121-123) y Hutchinson (1988: 149), Dafnis se niega a satisfacer su amor hacia una mortal (ἅ κόρα) por alarde o por algún voto de castidad a una ninfa. En este caso pudo haberse ahogado en el remanso de la deidad como castigo al quebrantamiento de su promesa. Pero, según sugiere Kossaifi (2005: 139), el agua quizás simbolice aquí el renacer del pastor tras alguna suerte de iniciación, alcanzando, a través de su muerte, un nuevo modo de existencia. Sea como fuere hay un claro énfasis, como acabamos de ver, en la naturaleza acuática y la muerte de Dafnis en el agua, real o metafórica, resulta misteriosa y en nada semejante a la forma habitual de morir de los pastores.

<sup>634</sup> Esta sugerencia fue hecha por GEBAUER (1856: 75), pero, desde entonces, pocos estudiosos la han sostenido. Cf. PRESCOTT (1899: 121-140; 1903: 107-10 y 1913: 176-187); CHOLMELEY (1919: 384); OGILVIE (1962: 108-10); WHITE (1977: 578-9 y 1978: 47) y ARNOTT (1987: 335-46).

## 2.2. Idilio III

Un cabrero desea ir a cortejar a Amarilis y confía sus cabras a un amigo, de modo que, desde el primer verso, se revela cómo la muchacha constituye el objeto de su deseo.<sup>635</sup>

Κωμάσδω ποτὶ τὰν Ἀμαρυλλίδα

“Voy a cortejar a Amarilis” (v. 1).

Entre las fuentes de este idilio se encuentra, probablemente, un poema lírico del s. IV a. C. de Licofrón (*PMG* 844) que hablaba de un cabrero enamorado de una chica “bella y querida para las Cárites”.<sup>636</sup> El nombre de la pretendida adopta la forma de un diminutivo de carácter afectivo y es probable que se relacione etimológicamente con el verbo ἀμαρύσσω (‘brillar’) que, de hecho, se encuentra con frecuencia conectado con la belleza femenina.<sup>637</sup> En cuanto a su posición en el verso, apunta Hunter (1999: 111) que la cesura central cae entre el artículo y el nombre de Amarilis (*cf. Idd.* II 8 y 97; X 29; XXI 47) y, aunque el efecto está en cierto modo debilitado por el hecho de que el artículo está precedido por una preposición que puede convertirse en enclítica,<sup>638</sup> esta “rudeza” métrica debe de constituir una marca inicial del carácter del cabrero. El uso del artículo definido con nombres propios es una característica de la lengua informal y es, por consiguiente, mucho menos frecuente en los idilios dóricos que en los épicos.<sup>639</sup> El nombre de Amarilis se encuentra una vez en la Atenas imperial (*cf. LGPN* II s.v.), pero está por lo demás restringido a la literatura pastoral: es asimismo el nombre del amor de Filetas en Longo (II 5, 3). También la amada de Bato en el *Id.* IV se llama igual, pero la posición y el tratamiento de su nombre es tan diferente que no puede tratarse de la misma joven como, por otra parte, sugieren los escolios. Hecha, pues, la presentación, continúa el poema en

<sup>635</sup> Sería arriesgado, como afirma HUNTER (1996a: 18), inferir a partir de este *Id.* III que Teócrito estuviera enamorado de Amarillis, pero no tanto, viendo la tónica general en su conjunto, el que un amor no correspondido formase parte constituyente de una experiencia personal del poeta.

<sup>636</sup> *Cf.* STANZEL (1995: 193-4) y HUNTER (1999: 107).

<sup>637</sup> *Cf.* Sapph., *frs.* 16,18 L-P y el comentario de CAMPBELL a A.R., III 288.

<sup>638</sup> *Cf.* el comentario de BULLOCH a Call., V 103.

<sup>639</sup> *Cf.* LEUTNER (1907: 38-45).

forma de παρακλαυσίθυρον,<sup>640</sup> según el cual el enamorado se dispone a cantar solo ante la puerta de la amada que lo rechaza. A partir de este momento, Teócrito, con su habitual pincelada humorística, hace que el cabrero formule una serie de preguntas retóricas dirigidas supuestamente a Amarilis, pero, en realidad, esto no constituye sino una ficción con el fin de provocar la sonrisa del lector:

ᾠ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, τί μ' οὐκέτι τοῦτο κατ' ἄντρον  
 παρκύπτουσα καλεῖς, τὸν ἐρωτύλον; ἦ ῥά με μισεῖς;<sup>641</sup>  
 ἦ ῥά γέ τοι σιμὸς καταφαίνομαι ἐγγύθεν ἡμεν,  
 νύμφα, καὶ προγένειος; ἀπάγξασθαί με ποησεῖς.

“Encantadora Amarilis, ¿por qué no te asomas ya a tu gruta y me llamas a mí, a tu enamorado? ¿Será que me odias? ¿Será, sí, que, bien mirado, me encuentras, niña mía, chato y barbilludo? ¡Vas a hacer que me ahorque!” (vv. 6-9).

La joven, aunque no se dice nada al respecto ni tenemos tradición literaria o mitológica que lo afirme, es tratada como una ninfa. En primer lugar, existe un cierto paralelismo con la ninfa Galatea, pues no sólo ambas desdeñan a quien las ama, sino que, al igual que aquélla, Amarilis es un personaje pasivo. Además, vive en una cueva,<sup>642</sup> según se desprende del v. 6, lo cual sugiere que podría tratarse de una ninfa-montaña. En efecto, es conocida desde Homero (*Od.* XII 318; XIII 104) la relación de las ninfas con las grutas y no es infrecuente que reciban ofrendas y súplicas a la entrada de su antro (*Od.* XIII 355-6). En este sentido, también Legrand (1972<sup>7</sup>: 31) sugiere que Amarilis es una ninfa:

“Et que dire de son Amaryllis? L’antre dans lequel elle se tient n’est pas une rude demeure comme l’antre du Cyclope; tendu de fougère et de lierre, il a plutôt l’air d’un boudoir rustique; ou mieux, c’est la retraite d’une nymphe, insoucieuse des questions de logement”.

<sup>640</sup> Cf. Plu., *Mor.* 753b.

<sup>641</sup> Para FALIVENE (1981: 96), el verbo μισέω no indica aquí el temor del cabrero a que Amarilis le odie, sino que el protagonista no entiende cómo la bella no lo ama, puesto que él la desea tanto.

<sup>642</sup> Las cuevas representan un estado de la humanidad más salvaje y cercano a los dioses. *Vid.* BORGEAUD (1979: 78).

De hecho, en el v. 9 –como también en el v. 19–, el cabrero se dirige a ella con un vocativo, *νύμφα*, interpretado habitualmente como equivalente a ‘doncella’, si bien Hunter (1999: 113) opina que la denominación se debe a que el cabrero ve a la joven como su futura esposa, según se desprende del mencionado v. 19. En efecto, añade Hunter, el término *νύμφα* es empleado en poesía elevada tanto para jóvenes casaderas (cf. Hom., *Il.* IX 560; Hes., *Th.* 298) como para mujeres casadas (cf. Stesich., *fr.* 209, 1 *PMG*). No obstante, luego afirma que, por lo general, las *νύμφαι* que están en una cueva son efectivamente ninfas y así parece que el cabrero se ha enamorado de una ninfa a la que con probabilidad nunca ha visto y cuya existencia es, al menos, misteriosa.<sup>643</sup> Además, las ninfas suelen ser también objeto de deseo sexual por parte de los sátiros y esto casa bien con otras indicaciones acerca del cabrero: es *σιμός* (‘chato’) y *προγένειος* (‘barbudo’), cual un sátiro. Por añadidura, el cabrero del *Id.* III fue identificado posteriormente<sup>644</sup> con Teócrito debido a que el adjetivo *σιμός* del v. 8 recuerda al nombre de *Σιμιχίδας* del *Id.* VII. Este detalle conecta con nuestra hipótesis, según la cual Teócrito construye sus personajes sobre la base de su propia biografía, dejando en forma de clave el sello de su personalidad (Simeta, Simíquidas, *σιμός*).<sup>645</sup> De forma significativa, el sello –la *σφραγίς* de los arcaicos se convierte en clave a la manera helenística– hace referencia al ámbito erótico, objeto de evidente preocupación en la vida del siracusano.

Pero aún más interesante resulta el adjetivo *χαρίεσσα*, relacionado también en el *Id.* XI 30 con una ninfa como “materia de deseo”,<sup>646</sup> constituyendo, en este aspecto, el “motor erótico” de la genealogía divina y heroica.<sup>647</sup> De otro lado, precisamente el mismo adjetivo *χαρίεσσα* califica a la madre de la prudente Alfesibea en el *Id.* III 45, quien sí accedió a descansar en brazos de Biante, y esta circunstancia sugiere la intencionalidad del piropo: ella es tan encantadora como Pero y, consecuentemente, habrá de acceder, como aquélla, a los deseos de su pretendiente. De hecho, el adjetivo *χαρίεις*, aunque no es un epíteto exclusivamente aplicado a mujeres, suele hallarse en contextos relacionados con el amor y el deseo. Además, no se refiere al aspecto externo –como es lo habitual en los calificativos de las ninfas–, sino que pertenece al campo semántico de las cualidades abstractas. En

<sup>643</sup> Cf. DUQUESNAY (1979: 44), GUTZWILLER (1991: 118-19).

<sup>644</sup> Así, según los escolios, Munacio de Tralles –s. II a. C. – lo citó en su *Hipótesis*. Cf. WENDEL (1920: 74-7) y BOWIE (1985: 80-1).

<sup>645</sup> Para las posibles razones de la elección de este nombre por parte del poeta, *vid.* KOSSAIFI (2002c: 359-61). Cf. VARA (1975: 133-138), quien sostiene la hipótesis contraria, esto es, que ni Teócrito se esconde tras el nombre de Simíquidas ni hay reflejo alguno de la vida real en el *Id.* VII.

<sup>646</sup> Cf. Hes., *fr.* 17a, 4 M-W.

<sup>647</sup> *Vid.* DIEZ Y PLATAS (1996: 211-13 y 222).

general, es un epíteto corriente en la poesía, si bien en femenino su uso es menos frecuente. Así, por ejemplo, en toda la épica se emplea en femenino siete veces, de las cuales sólo aparece con una ninfa en el *fr.* 17a, 5 de Hesíodo y con Nereidas en *Th.* 247 y 260, mientras que describe la “morada” de las ninfas en *Th.* 129. En el resto de los usos acompaña a cosas o animales. A este respecto, Hunter (1999: 107) aporta una nota de interés: según él, la fórmula Hesíodica *Χαρίτων ἀμαρύγματ' ἔχουσα* (*frs.* 70, 38; 196, 6 M-W) tiene alguna relación con la expresión *χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί* del v. 6. Si esto fuera así, estaríamos ante un complejo guiño, con un notable juego etimológico entre el adjetivo y el nombre de las diosas, conformando un testimonio ninfas *versus* Cárites de ingeniosa elaboración.

El cabrero se ve, por tanto, ridículo tratando de seducir a una ninfa y, en medio de su torpeza, le lleva diez manzanas (v. 10) –pese a que una sola habría sido suficiente como declaración de amor–, motivo de evidente contenido humorístico, pues el protagonista no comprende el simbolismo. Pero estas manzanas son, al decir del pastor “de donde tú me mandabas cogerlas”, lo cual presupone que en algún momento previo a la acción del poema hubo una cierta relación entre ambos personajes. De hecho, cuando el cabrero exclama: “¿por qué no te asomas ya a tu gruta?”, hemos de entender mejor el adverbio *οὐκέτι* e interpretar la frase como “¿por qué ya no te asomas a tu gruta?”,<sup>648</sup> pues, si antes Amarilis aceptaba las manzanas del cabrero, es lógico que también se asomara a su antro. Finalmente, la guinda de la comicidad llega a modo de colofón en boca del cabrero: “y mañana traeré más”, de forma que ya se puede dedicar Amarilis, a partir de ahora, a hacer compota.

Sin embargo, pese a todos los intentos del pastor y el tono melodramático –no exento de humor– que adopta cuando trata de inspirar compasión –*θᾶσαι μάν. θυμαλγές ἐμὴν ἄχος* (“Vamos, mira, la pena me desgarras el corazón”, v. 12)–,<sup>649</sup> Amarilis se muestra del todo insensible:

ὦ τὸ καλὸν ποθορεῦσα, τὸ πᾶν λίθος, ὦ κυάνοφρον

<sup>648</sup> Así lo interpreta, en su traducción, LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 32).

<sup>649</sup> En cuanto al sufrimiento del cabrero, HUNTER (1999: 114) recuerda que los sátiros tenían una casi permanente erección y esto podría constituir un visible signo de la aflicción o dolor para el protagonista. Esta circunstancia prepararía, además, para la metáfora de la penetración sexual de la hembra de los vv. 12-14: *αἶθε γενοίμαν / ἃ βομβεῦσα μέλισσα καὶ ἐς τεδὸν ἄντρον ἰκοίμαν, / τὸν κισσὸν διαδύς καὶ τὰν πτέρυν ἃ τυ πυκάσδει* (“¡Ojalá fuera esa zumbadora abeja y entrara en tu gruta por entre la hiedra y el helecho que te oculta!”). Cf. LISSARRAGUE (1990: 55).

νύμφα,

“Muchacha de hermoso mirar, toda piedra, la de oscuras cejas” (v. 18-19).

No nos pasa inadvertida en este v. 18 la variante λίπος (‘grasa’), comentada por el escoliasta, versión que podría expresar, al decir de Legrand (1972<sup>7</sup>: 32), la ingenua y torpe admiración que inspiran en el cabrero la amable gordura de Amarilis: su carne grasienta, brillante y untuosa. Con todo, la forma λίθος resulta igualmente apropiada tanto a la existencia de Amarilis en una cueva como a su pétreo corazón. En este sentido, Gutzwiller (1991: 120) apunta que, como ὄφρως puede significar ‘ceja’ y ‘cima de montaña’, κυάνοφρυς continúa la metáfora: ¿acaso el cabrero se ha enamorado de una estatua de una ninfa? Aunque, vista la similitud y la ambivalencia, la expresión podría constituirse, en efecto, como una torpeza voluntaria. Ciertamente o no, este v. 18 condensa tanto lo bello como lo terrible de la joven: su mirada, su gordura –o dureza– y sus cejas. La caracterización de estas últimas mediante el adjetivo κυανόφρυς –que sólo aparece así en Teócrito– denota un terrible poder seductor, pues, según el ideal de belleza imperante, el tener las cejas negras constituía un notorio signo de hermosura que aparece también en los *Idd.* IV 59 y XVII 53. Ahora bien, la expresión ὦ τὸ καλὸν ποθορεῦσα se antoja ambigua y sugerente: ¿es Amarilis ‘la que mira lo bello’?; ¿es él quien se siente hermoso si ella lo mira?; ¿es que ella tiene una hermosa mirada?. En todo caso, no podemos dejar de recordar la frase, también ambigua, a propósito de los ojos de Helena (*Id.* XVIII 37). En este punto, Hunter (1999: 116) observa que el participio, formado más por –ὀρέω que por –ὀράω,<sup>650</sup> sugiere la etimología del nombre de Amarilis.

Por tanto, la hermosa mirada de Amarilis ha de ponerse en relación con el poder del amor y su forma de aturdir a los mortales penetrando a través de los ojos. Es sabido que la mirada es la causa originaria de los sufrimientos amorosos –no olvidemos el amor a primera vista de Simeta, por ejemplo– y de ello existe literatura abundante. Probablemente el cabrero se quedó prendado de la joven a través de la mirada y, al hilo de esta cuestión, Teócrito introduce un elemento propio del mundo de la superstición a fin de ridiculizar al enamorado y torpe cabrero:

<sup>650</sup> Para esta característica dórica, presente también en los *Idd.* IV 53; V 85; VI 31; VII 55 y XI 69, *vid.* BUCK (1955: 125).



ἄλλεται ὀφθαλμός μεν ὁ δεξιός· ἄρα γ' ἰδησῶ  
 αὐτάν; ἄσεῦμαι ποτὶ τὰν πίτυν ὧδ' ἀποκλινθείς,  
 καὶ κέ μ' ἴσως ποτίδοι, ἐπεὶ οὐκ ἄδαμαντίνα ἐστίν.

“Me palpita el ojo derecho, ¿voy a verla? Me apoyaré aquí, en este pino, y cantaré. Quizás me dirija la mirada, que no está hecha de acero” (vv. 37-39).

Por tanto, a modo de efecto cómico, al cabrero le palpita el ojo por donde le entró el amor –en lugar del corazón–, debido a la ansiedad por ver a su amada. Por este motivo, creemos que el protagonista muestra, en varios momentos del poema, su deseo de que Amarilis lo mire porque, si lo consigue, ésta caerá presa de amor por él. Entendemos ahora sus intentos de llamar la atención de la ninfa mediante mecanismos que reclaman su mirar: la interjección ἦνίδε –formada a partir de la interjección ἦν (‘he aquí’) y el imperativo de aoristo activo de ὀράω (‘mira’)– en el v. 10 a propósito de las manzanas o el imperativo de aoristo θᾶσαι (‘mira’) en el v. 12 destinado a despertar su compasión (θᾶσαι μάν. θυμαλγές ἐμὶν ἄχος, “Vamos, mira, la pena me desgarrar el corazón”).

Sin embargo, pese a los esforzados intentos del cabrero por provocar alguna respuesta en la joven y a la forma imperativa con que la interpela –θᾶσαι (v. 12); πρόσπτυξάί με (“ven a abrazarme a mí”, v. 19)–, ella es inconmovible (τὸ πᾶν λίθος, “toda piedra”, v. 18) y desobediente (οὐχ ὑπακούεις, “No me haces caso”, v. 24). En efecto, Amarilis permanece muda e indiferente a lo largo de todo el poema, lo cual es interpretado como desdén por el enamorado, quien, a su vez, se viste de infantil enfado y le dice que le va a dar la cabra que tenía reservada para ella a la criada de Memnón: ἐπεὶ τύ μοι ἐνδιαθρύπτῃ (“porque tú eres tan desdeñosa conmigo”, v. 36). De modo semejante, unos versos antes, el cabrero le había dicho que iba a romper en añicos la corona de rosas y apio que había tejido para Amarilis si no se daba prisa en acceder a sus favores, pero su arrebató se tiñe de afecto gracias al tono de sus interpelaciones: Ἀμαρυλλί φίλα (“Amarilis querida”, v. 22) o, incluso más adelante, φίλα γύναι (“amada mía”, v. 50). Ciertamente, dado que la esperanza es siempre lo último en perderse, deja entrever el cabrero el auténtico deseo que alberga en su interior: καὶ κέ μ' ἴσως ποτίδοι, ἐπεὶ οὐκ ἄδαμαντίνα ἐστίν (“quizás me dirija la mirada, que no está hecha de acero”, v. 39). Así pues, en distintos lugares del poema se exalta la crueldad femenina ante el sufrimiento del hombre que se consume de deseo: καὶ κα δὴ ποθάνω, τό γε μὲν

τεὸν ἂδὺ τέτυκται (“si me mato, esa satisfacción tendrás al menos”, v. 27); Ἰ Αλγέω τὰν κεφαλάν, τὴν δ’ οὐ μέλει (“me duele la cabeza pero a ti no te importa”, v. 52) y κεισεῦμαι δὲ πεσών, καὶ τοῖ λύκοι ὧδέ μ’ ἔδονται. / ὥς μέλι τοι γλυκὺ τοῦτο κατὰ βρόχθοιο γένοιτο (“caeré y yaceré en el suelo, y aquí me comerán los lobos. ¡Que ello te sea tan dulce cual la miel en la garganta”, vv. 53-54).

A través de su discurso queda patente, por tanto, la risible tragedia del cabrero ante el desdén o la mera indiferencia de Amarilis, sentida inevitablemente como un dolor inmenso. Pero, además, este cabrero ridículo y torpe parafrasea unos versos de Homero (*Od.* V 118-129) donde Calipso –también una ninfa– se dirige a los dioses para increparles por su crueldad y envidia contra las diosas que duermen abiertamente con hombres. En verdad, si alguna lo hace su esposo será desgraciada y el de Quíos cita, a modo de ejemplo, los amores de Eos y Orión, así como los de Deméter y Jasión, mencionados, estos últimos, también por el enamorado de Amarilis. Sin embargo, el mundo al revés de Teócrito presenta los infortunados amores de la *Odisea* como los más venturosos y dignos de envidia, siendo ésta –aunque de distinta índole– el hilo conductor en ambos pasajes, en Homero de los dioses, en Teócrito del cabrero. En efecto, como observan Fantuzzi-Hunter (2002: 209), todos los *exempla* que el cabrero trae a colación a modo de paradigmas mitológicos son historias de amor que terminan con el trágico final de alguno de los amantes o de ambos: Atalanta e Hipómenes, Adonis y Afrodita, Endimión y Selene, Jasión y Deméter. Incluso en el caso de la historia de Pero y Melampo, de final feliz, no se lleva éste a la chica, sino su hermano Biante. Así pues, por una parte, el cabrero desconoce la tradición mítica y aporta torpemente ejemplos inservibles y, por otra, estos modelos denotan la poca esperanza que puede tener en su victoria amorosa.

### 2.3. Idilio IV

Pero Amarilis es también el nombre de la muchacha por la que Bato suspira en el *Id.* IV. De ella sabemos, gracias al comentario de Coridón, que el boxeador Egón le había hecho un presente en el santuario de Hera orientado hacia levante en Crotona: τῆνεῖ καὶ τὸν ταῦρον ἀπ’ ὄρεος ἄγε πιάξας / τᾶς ὀπλᾶς κῆδωκ’ Ἰ Αμαρυλλίδι (“sujetó al toro por la pezuña, lo bajó del monte, y lo regaló a Amarilis”, vv. 35-6). Esta circunstancia

debe ponerse en relación con la posibilidad de que también Egón pretendiera a la joven, pues, según hemos visto ya, no es infrecuente el hecho de hacer la corte a una mujer mediante regalos. En este caso, además, no se trata de un presente convencional, sino del fruto de una hazaña increíble que es la de hacer bajar del monte a un toro agarrado por la pezuña. Eliano (V.H. XII 22) relata la misma anécdota de otro vaquero etolio llamado Titormo, quien, significativamente, se relaciona, al igual que Egón, con el histórico atleta Milón de Crotona y se alza, de este modo, también como ejemplo de *alter Hercules*.<sup>651</sup> Pero, mientras Bato habla de Egón, el dueño de la vacada (v. 2), Coridón se refiere a un boxeador homónimo de quien resalta su buen apetito (v. 34). Ahora bien, respecto a la identidad de Milón, los estudiosos adoptan diferentes posturas. Por una parte, Gow (1992b<sup>7</sup>: 78) opina que no puede tratarse del famoso boxeador del s. VI a. C., oriundo de Crotona e hijo de Diotimo, porque el idilio está ambientado en el presente. En efecto, la cronología contemporánea es evidente, dada la inequívoca mención en el v. 31 a la amante de Ptolomeo II: la flautista Glaucia. Sin embargo, como aclara Thomas (1996: 135), no es raro que en el espacio literario los elementos se alejen de todo mundo real y, en él, el tiempo, el mito y la historia se desdibujen. De esta suerte, sería mejor hablar de alusión histórica que de identificación con el deportista. Además, el Milón teocriteo no es sólo el atleta que Egón había seguido a Olimpia, sino también –además del segador del *Id.* X– el amado de Menalcas en el *Id.* VIII, lo cual prueba, a juicio de Fantuzzi-Hunter (2002: 219), que el modelo del *Id.* IV estaba bien presente en el autor del *Id.* VIII.

En cuanto a Amarilis, que también aparece en el *Id.* III con el mismo epíteto, posee, como dijimos, un nombre que hace probablemente referencia al brillo de sus ojos que irradian deseo.<sup>652</sup> En efecto, la asociación del nombre con el fuego viene reforzada por el verbo ἀποσβέννυμι en el v. 39:

ὦ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί, μόνας σέθεν οὐδὲ θανοίσας  
 λασεύμεσθ' ὅσον αἶγες ἐμὶν φίλαι, ὅσον ἀπέσβης.  
 αἰαὶ τῷ σκληρῷ μάλα δαίμονος ὅς με λελόγχει.

“Encantadora Amarilis, sólo a ti, aunque muerta, nunca olvidaremos. El cariño que a mis cabras tengo, por ti lo sentía cuando falleciste. ¡Ay, mezquino destino me ha tocado en suerte!” (vv. 38-40).

<sup>651</sup> Vid. MONTES CALA (2006: 659).

<sup>652</sup> Cf. el epigrama de Asclepiades en A.P. V 153, 4 y A.R., III 288 y 1018.

Así pues, al oír el nombre de la chica, Bato queda invadido, al parecer, por el recuerdo y la nostalgia. Sin embargo, estas palabras no carecen de cierto misterio: si Amarilis era, en efecto, la amada de Egón y Bato la quería, es claro por qué se lamenta este último de su triste destino, pues no sólo la muchacha nunca fue suya, sino que, además, luego falleció. Pero, en este punto, surge una incógnita: ¿es realmente la misma joven la Amarilis de Egón y la de Bato o se trata de una asociación de ideas por el nombre, de forma que al mencionar Coridón a la del vaquero, le viene a la mente a Bato su antiguo amor? Por otra parte, cabría preguntarse también si este nombre que aparece tan sólo en los *Id.* III y IV –significativamente consecutivos en la ordenación de Estéfano– se refieren al mismo personaje y si esta circunstancia tiene algún reflejo en el mundo real. Para Blanchard (2006: 105-6), la respuesta es clara: se trata, en efecto, de la misma historia, pero en un contexto transformado y cronológicamente distinto. De este modo, el anónimo cabrero del *Id.* III toma nombre en el *Id.* IV, Bato; el paisaje se convierte de salvaje (gruta) en civilizado (alrededores de Crotona) y Amarilis –antaño objeto de disputa entre Egón y Bato– ha muerto. A nuestro entender, Amarilis es una ninfa en el idílico mundo del *Id.* III, pero se torna mortal en el *Id.* IV cuando el poeta recrea un universo real. Con todo, debemos admitir que acerca de este asunto no podemos sino establecer conjeturas a falta de datos pertinentes.

Más esclarecedora resulta la presencia del epíteto *χαρίεσσα* del v. 38 que, según hemos visto ya, lleva implícita en Teócrito la connotación de mujer inalcanzable y generalmente desdeñosa. Además, aparece exactamente en la misma posición que en el *Id.* III 6, pero no sabemos si se trata de una alusión o bien es una mera conveniencia métrica. Por tanto, el nombre de Amarilis parece relacionarse en ambos idilios con mujeres provocadoras de la tristeza de los hombres que las desean, bien por desdeñosas, como en el primer caso, bien por estar muertas, como en el segundo. Pero tampoco falta en este poema el acostumbrado humor tragicómico del poeta, patente en el v. 39, cuando Bato equipara el cariño que siente por sus cabras con el que le despertaba Amarilis.

En consecuencia, aunque dedicamos en este capítulo un espacio a la Amarilis del *Id.* IV por obvias similitudes con la del *Id.* III como son el nombre, la posición en el verso, su epíteto y función, entendemos que, en principio, no se trata de ninguna ninfa, pues su mortalidad la separa del mundo de los divinos inmortales. Por otra parte, en este mismo

poema aparece también una referencia a las ninfas como colectivo a la que dedicamos las líneas siguientes.

Como acabamos de ver, la situación del idilio viene presentada por el diálogo entre Bato y Coridón, gracias al cual nos enteramos de que este último se halla encargado de apacentar las vacas de Egón, mientras su dueño se encuentra ausente con motivo de su participación en los Juegos Olímpicos. Bato comenta la triste situación del desatendido ganado –víctima de anorexia provocada por la falta del amo– así como de la siringa que se llena de moho. Ante la mención del instrumento replica Coridón en un tono teñido de espontaneidad:

οὐ τήνα γ', οὐ Νύμφας, ἐπεὶ ποτὶ Πισαν ἀφέρπων  
δῶρον ἐμοί νιν ἔλειπεν·

“La siringa, no, por las Ninfas que no; porque cuando partió hacia Pisa<sup>653</sup> me la dejó de regalo” (vv. 29-30).

Teócrito introduce con cierta frecuencia este tipo de exclamaciones de referencia mítica<sup>654</sup> a modo de rasgo de la lengua hablada. Así, la expresión οὐ Νύμφας se relaciona en este v. 29 con la siringa, cuya invención suele atribuirse a Pan,<sup>655</sup> de forma que, aunque la conexión resulte un tanto lejana, las ninfas se presentan en el dominio propio de este dios. De hecho, unos versos después (v. 47), Pan es mencionado por el mismo personaje (ναὶ τὸν Πᾶνα), lo cual es indicio de su presencia en la mente del poeta. También en el *Id.* I 12 las ninfas aparecen en una exclamación de esta índole (ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν) y, además, en aquel poema, tanto ellas como Pan están siempre al lado de un cabrero. De modo semejante, en el *Id.* IV son mentadas por un mismo personaje, aunque no se trata de un cabrero, sino de un vaquero o, al menos, de alguien que sustituye temporalmente a un vaquero.

<sup>653</sup> Pisa era una ciudad situada cerca de Olimpia y es tratada con frecuencia como la propia Olimpia por los poetas. *Vel.* DOVER (1971: 123).

<sup>654</sup> Hallamos también, referido al dios de dioses y hombres, la expresión “por Zeus” en el v. 17 en boca de Coridón (οὐ Δᾶν) y en el v. 50 en palabras de Batón (ποττῶ Διός).

<sup>655</sup> El mito de su creación por este dios es una elaboración de época helenística, pues en periodos anteriores es Hermes el inventor de la siringa. *Cf. hMerc.* 512; *Ath.*, IV 82 y *Apollod.*, III 10, 2.

## 2.4. Idilio V

Comienza este poema con el intercambio de insultos y acusaciones diversas entre el cabrero Comatas y el pastor de ovejas Lacón. Las ninfas son mencionadas en esta ocasión por el cabrero que se ve despojado de su apreciada zalea. Al leer el texto, descubrimos la íntima relación entre las ninfas, el cabrero y las cabras, pues éste recibió la zalea cuando Crócilo sacrificó una cabra a las ninfas:

τὸ Κροκύλος μοι ἔδωκε, τὸ ποικίλον, ἀνίκ' ἔθυσσε  
ταῖς Νύμφαις τὰν αἶγα· τὸ δ', ὦ κακέ, καὶ τόκ' ἐτάκευ  
βασκαίνων, καὶ νῦν με τὰ λοίσθια γυμνὸν ἔθηκας.

“La que me dio Crócilo, la moteada, cuando sacrificó la cabra a las Ninfas. Tú, malvado, entonces te consumías de envidia, y ahora, por fin, desnudo me has dejado” (vv. 11-13).

Observamos, pues, un doble plano marcado por el tiempo: en el presente Comatas (un cabrero) aparece sin la zalea; en el pasado, la zalea procede del sacrificio de una cabra a las ninfas (protectoras de los cabreros en Teócrito). Esta circunstancia conforma un quiasmo temático entre el presente y el pasado:

Presente	cabrero	sin la zalea
Pasado	zalea	de las ninfas (protectoras de los cabreros)

Inmediatamente después, Lacón niega haber robado la zamarra y emplea para ello una expresión del tipo de las que acabamos de ver en el *Id.* IV, invocando al dios Pan:

οὐ μαυτὸν τὸν Πᾶνα τὸν ἄκτιον, οὐ τέ γε Λάκων  
τὰν βαίταν ἀπέδυσ' ὁ Καλαιθίδος

“No, por el propio Pan de la ribera,<sup>656</sup> que no te quitó Lacón, el hijo de Calétide, tu zamarra”  
(vv. 14-15)

De este modo, contrariamente a lo visto un poco más arriba, el personaje que menciona a Pan es distinto del que menta a las ninfas y, por añadidura, se opone a él. De hecho, Lacón acusa a Comatas de haberle robado su siringa, que era atributo de Pan:

οὐκ ἀπὸ τᾶς κράνας; σίττ', ἀμνίδες· οὐκ ἐσορήτε  
τόν μευ τὰν σύριγγα πρόαν κλέψαντα Κομάταν;

“Fuera de la fontana, ¡sus, corderas! ¿No veis al que el otro día me robó mi siringa, a Comatas?” (vv. 3-4).

Además, Lacón, a fin de otorgar veracidad a sus palabras, expresa su deseo de volverse loco si miente (v. 16). En este asunto, Serrao (1975: 85) advierte de que ni la invocación a Pan ni la alusión a la locura son un acercamiento casual, según muestra el comentario del escoliasta a los vv. 14-16: οὐ μάτην δὲ τὸν Πᾶνα ὄμνυσιν· εἰώθασι γὰρ οἱ ἐκ πτοίας καὶ μανίας κατακρημνίζειν ἑαυτοὺς μέλλοντες <...>. πάντα δὲ εἰσι ταῦτα Πανικὰ δείματα. En efecto, estaba difundida la creencia entre los griegos de que Pan aportaba improvisados accesos de locura y de frenético terror,<sup>657</sup> lo cual halla su correspondencia en el plano literario con la opinión de que las ninfas tenían el poder de desbaratar y arrastrar al furor la mente de los hombres.<sup>658</sup>

En cualquier caso, esta oposición ‘Comatas-ninfas-zalea supuestamente robada por Lacón / Lacón-Pan-siringa supuestamente robada por Comatas’ resulta muy significativa y, al igual que sucede en el *Id. I* en la oposición entre Pan y las Musas, el vencedor resulta ser quien ha invocado a las divinidades femeninas. A continuación, Comatas jura por las ninfas –nuevamente en forma de exclamación– que él no es un ladrón:

<sup>656</sup> DOVER (1971: 130) señala que Píndaro habla de Pan como dios protector de los pescadores y que un escritor helenístico, Filostéfano de Cirene, dice que había un santuario de Pan junto al río Cratis. Por su parte, GARCÍA-MOLINOS (1986: 87, n. 3) piensan más bien que debe de aludirse aquí a una estatua o santuario de Pan a la orilla del río, de modo que el juramento contribuye a precisar el paisaje.

<sup>657</sup> Paradójicamente, en la poesía teocritea Pan une al pastor con la naturaleza, mientras que las restantes divinidades, como Dioniso y Afrodita, hacen estallar esta armonía e impiden la ἁσυχία. Vid. KOSSAIFI (2002: 61).

<sup>658</sup> Por este motivo, Teócrito califica a las ninfas como δειναὶ θεαὶ ἀγροιώταις en el *Id. XIII* 44.

οὐ μάν, οὐ ταύτας τὰς λιμνάδας, ὦγαθέ, Νύμφας,  
 αἶτε μοι ἴλαοί τε καὶ εὐμενέες τελέθουσιν,  
 οὗ τευ τὰν σύριγγα λαθὼν ἔκλεψε Κομάτας.

“No, no por estas Ninfas de la laguna, así ellas me sean benignas y propicias, que no te hurtó la siringa Comatas” (vv. 17-19).

De esta forma, con la partícula μάν –que anticipa con frecuencia la reacción contraria o negativa del receptor y que posee una afinidad natural con οὐ visible en este v. 17– Comatas intenta contradecir la explícita acusación de Lacón (vv. 3-4). Sin embargo, es evidente que no lo persuade,<sup>659</sup> dada la respuesta de éste en el v. 20 que contiene, además, una alusión a Dafnis:<sup>660</sup> αἶ τοι πιστεύοισαιμι, τὰ Δάφνιδος ἄλγε’ ὑποίμην (“Gáneme las desgracias de Dafnis si te creo”). En todo caso, las ninfas deben de estar de alguna manera presentes, a juzgar por el demostrativo ταύτας que las acompaña, bien en forma de santuario suyo o de estatua, como sucede con Pan. Son, además, λιμνάδες, adjetivo que, aplicado a estas diosas, debe referirse, de forma general, a todas las ninfas relacionadas con el agua dulce y es muy posible que la denominación guarde un estrecho vínculo con la laguna de Sibaritas, mencionada en el v. 146 del mismo poema. A partir de ahora, cada uno de los interlocutores, en una tirada de cinco versos cada uno, va a intentar atraer al rival a su terreno. Empieza Lacón persuadiendo a Comatas de que si va al lugar donde él se encuentra pisará corderinas y vellones más blandos que el sueño y, además, ofrecerá a las ninfas dos cráteras:<sup>661</sup>

στασῶ δὲ κρατῆρα μέγαν λευκοῖο γάλακτος  
 ταῖς Νύμφαις, στασῶ δὲ καὶ ἁδέος ἄλλον ἐλαίῳ.

“Dispondré, además, una gran crátera de blanca leche en honor de las Ninfas, dispondré también otra de suave aceite” (vv. 53-54).

Ahora bien, si antes Lacón invocaba al dios Pan en el v. 14, aquí habla de una libación a las ninfas sólo porque está tratando de persuadir a Comatas de que se acerque al lugar dónde él está. Comatas, a su vez, le responde que si va a donde él se halla, pisará

<sup>659</sup> Este es el único caso en Teócrito donde el interlocutor no acepta la verdad de la proposición afirmada por μάν. Vid. WAKKER (1996: 254).

<sup>660</sup> Recordemos la estrecha vinculación de este personaje con las ninfas.

<sup>661</sup> GIANGRANDE (1977: 177-86) ve en la ofrenda de una crátera de suave aceite una alusión a la pederastia de Lacón, que se opone a la heterosexualidad de Comatas.



tierno helecho y poleo en flor y tendrá debajo pieles de cabrita más blandas cuatro veces que las suyas de cordero y que ofrecerá leche y miel a Pan. De este modo, con una estructura paralela marcada por Lacón, se refiere Comatas al dios Pan, utilizando idéntica técnica de persuasión:

στασῶ δ' ὀκτὼ μὲν γαυλῶς τῷ Πανὶ γάλακτος,  
ὀκτὼ δὲ σκαφίδας μέλιτος πλέα κηρί' ἐχοίσας.

“Dispondré, además, ocho colodras de leche en honor de Pan, y también ocho vasijas con paneles rebosantes de miel” (v. 58-59).

Poco después, Lacón insiste en la necesidad de un árbitro en el certamen que va a comenzar entre ambos, ¡ay!, para su desgracia. Le pide al leñador Morsón que se encuentra casualmente por allí que cumpla ese cometido y es entonces cuando Comatas solicita imparcialidad con una expresión que invoca a las ninfas:

ναί, ποτὶ τᾶν Νυμφᾶν, Μόρσων φίλε, μήτε Κομάτα  
τὸ πλεόν ἰθύνης, μήτ' ὦν τύγα τῷδε χαρίζη.

“Sí, por las Ninfas, amigo Morsón, ni prestes a Comatas ayuda, ni a él le favorezcas” (vv. 70-71).

El cabrero Comatas llama a las Musas en el primer verso de su canto (v. 80) y estas deidades tienen su paralelo en el dios Apolo mencionado en el canto de Lacón (v. 82). Pero las Musas aparecen aquí junto al mismo personaje que las ninfas, a diferencia del *Id.* VII, donde se hallan junto a Lícidas, mientras las ninfas están junto a Simíquidas. Estas Musas están, además, en el mismo verso que otro personaje significativo, Dafnis, de forma que este último se encuentra de nuevo rodeado de Musas –al menos en el verso– y de ninfas –pues Comatas alude a ellas en varias ocasiones–. Debemos hacer notar, además, que Comatas se opone a Dafnis como personaje masculino y es preferido por las divinidades femeninas.

Resulta significativo, asimismo, que Comatas, siempre evocador de deidades femeninas (Musas, ninfas) y animales hembra (cabra), hable en su canto de su zagala Clearista y de Alcipa, mientras Lacón, que invoca a divinidades masculinas (Apolo, Pan) ama al doncel Crátidas y a Eumedes. Comatas pide como premio un cordero/a en el v. 24,

sin especificar el género porque la palabra ἀμνὸν es igual para ambos: ἀλλ' ἄγε καὶ τύ τιν' εὖβοτον ἀμνὸν ἔρειδε (“Pon tú ahora un cordero bien cebado”). Si el premio de Comatas es una cordera –lo cual es muy probable, a juzgar por la forma τὰν ἀμνίδα del v. 139–, el premio de Lacón ha de ser forzosamente masculino: un macho cabrío (v. 31). Finalmente, Morsón ordena guardar silencio a Lacón y otorga la victoria a Comatas dándole como premio la cordera prometida. También el premio es femenino, como el resto de personajes que rodean la figura del cabrero, y esta cordera ha de ser sacrificada a las ninfas:

παύσασθαι κέλομαι τὸν ποιμένα. τὴν δέ, Κομᾶτα,  
δωρεῖται Μόρσων τὰν ἀμνίδα· καὶ τὸ δὲ θύσας  
ταῖς Νύμφαις Μόρσωνι καλὸν κρέας αὐτίκα πέμψον.

“Parar mando al pastor. A ti, Comatas, da Morsón la cordera. Y tú, cuando la sacrifiques a las Ninfas, manda presto a Morsón buena tajada” (vv. 139-141).

En el v. 12 era una cabra la que se había sacrificado a las ninfas en el pasado, mientras que aquí es una cordera la que va a ser sacrificada en el futuro en su honor, de modo que se establece una oposición temporal: pasado-cabra-ninfas / futuro-cordera-ninfas. Como en el v. 70 Comatas había pedido imparcialidad “por las ninfas”, ahora es Morsón quien alude a que debe hacer un sacrificio en honor a estas divinidades. Curiosamente, en respuesta a tal petición, Comatas evoca al dios Pan (v. 141): πεμψῶ, ναὶ τὸν Πᾶνα, tras lo cual se burla “a grandes carcajadas” de Lacón (v. 142): κήγῶν γὰρ ἴδ' ὥς μέγα τοῦτο καχαξῶ. Por ello, la invocación a Pan forma parte del mismo tono irónico, de modo que Comatas alude precisamente a la divinidad de su adversario vencido.

Se vuelve a mencionar a las ninfas con motivo de un cabrón llamado Blanquillo que intenta montar a una cabra antes de haberse celebrado el sacrificio de la cordera. No es casual que Comatas, relacionado siempre con personajes femeninos, amenace con capar al cabrón:

οὗτος ὁ λευκίτας ὁ κορυπτίλος, εἴ τιν' ὀχευσεῖς  
τὰν αἰγῶν, φλασσῶ τυ, πρὶν ἢ ἐμὲ καλλιερῆσαι

ταῖς Νύμφαις τὰν ἄμνόν.

“¡Eh, tú, Blanquillo, el de las topetadas! Como montes a una de las cabras antes de sacrificar yo la cordera a las Ninfas, te caparé” (vv. 147-149).

A propósito de estos versos, Dover (1971: 140) recuerda que el contacto sexual entre seres humanos estaba prohibido en los santuarios griegos, así como el entrar en un templo sin haberse lavado después de tener relaciones. Aquí, Teócrito exagera los escrúpulos religiosos de Comatas personificando a sus cabras hasta el punto de creer que su sacrificio a las ninfas se verá manchado si Blanquillo monta a una cabra.

## 2.5. Idilio VI

La ninfa Galatea, ya nombrada por Homero (*Il.* XVIII 45) y Hesíodo (*Th.* 250) en el catálogo de las Nereidas como ἀγακλειτὴ Γαλάτεια y εὐειδὴς Γαλάτεια respectivamente, es la protagonista del canto de Dafnis, uno de los dos pastores adolescentes que coinciden con sus rebaños junto a una fuente.<sup>662</sup> El poema está dedicado a Arato, según se deduce del vocativo Ἄρατε en el v. 2, probablemente el mismo personaje de quien Simíquidas canta las cuitas amorosas en el *Id.* VII. Sabemos que Dafnis es un vaquero, si bien no nos es dado conocer qué clase de pastor es su compañero Dametas. Al igual que vemos en el *Id.* XI –con probabilidad anterior al *Id.* VI–,<sup>663</sup> se trata aquí el tema de Polifemo y Galatea pero de un modo un tanto burlesco. En efecto, cuenta Dafnis que Polifemo no hace caso de las insinuaciones amorosas de Galatea y, en el mismo tono, prosigue Dametas que el cíclope presume de su belleza y quiere ponerla celosa. Pero, mientras que el primero habla como un observador de lo que le sucede a Galatea, el segundo prefiere la dramatización y habla como si fuera él mismo el cíclope. Finalmente, el certamen concluye con un empate.

<sup>662</sup> Frente al Dafnis mítico de los *Idd.* I y VII se halla el del *Id.* VI cuya identidad es difícil de establecer con certeza. Con todo, parece verosímil que se trate de un personaje distinto al cual Teócrito atribuye este nombre sólo como antonomástico tributo a su habilidad poética. Cf. LEGRAND (1968<sup>2</sup>: 151) y FANTUZZI-HUNTER (2002: 195).

<sup>663</sup> Cf. Gow (1992b<sup>7</sup>: 209); BROOKE (1971: 79-80); MESSI (2000: 23) y KOLDE (2005: 97), entre otros.

Comienza Dafnis en el *Id.* VI 6 diciendo que Galatea arroja manzanas, como símbolo de amor, al ganado de Polifemo y ésta es, ciertamente, la situación opuesta a la que nos ofrece la tradición.<sup>664</sup> En ello radica la comicidad<sup>665</sup> de la escena que presenta un mundo al revés, puesto que es generalmente el varón quien toma la iniciativa de lanzar los frutos amorosos, según puede verse en los *Idd.* II 120; III 10; V 88; X 34 y XXIII 8. Incluso en el *Id.* XI 10 y como efecto de *variatio*, se destaca en forma de priamel el desmesurado amor que sentía Polifemo negando que lo expresara mediante el símbolo tradicional del amor:

ἦρατο δ' οὐ μάλοις οὐδὲ ῥόδῳ οὐδὲ κικίννοις,  
ἀλλ' ὀρθαῖς μανίαις,

“No mostraba su amor con manzanas, ni con rosas, ni rizados,<sup>666</sup> sino con verdadero frenesí”  
(vv. 10-11).

Sin embargo, la idea de transformar al monstruo cruel y sanguinario de la epopeya en un músico enamorado y algo ridículo no es de Teócrito y, de hecho, esta metamorfosis se ha producido paulatinamente.<sup>667</sup> Así, por ejemplo, el asunto del canto del cíclope aparece ya en el drama satírico de Eurípides (*Cyc.* 425-6) donde el hijo de Posidón “entona cantos sin musicalidad” y, cuando está borracho, “modula un sonido sin gracia” (*Cyc.* 489). Pero el cíclope del trágico no desea todavía a Galatea sino al sátiro Sileno y manifiesta abiertamente su preferencia por el amor de los muchachos (vv. 582-4). También un siglo antes, Filóxeno de Citera, poeta ditirámico griego de la corte del tirano Dioniso de Siracusa, en su obra *Cíclope* había representado al personaje consolándose de su pasión y encargando a los delfines decirle a Galatea que se curaba de su amor cultivando a las Musas, según informa el esolío al *Id.* XI 1 –lo cual pudo inspirar el tema principal de este poema, lo mismo que la burla de Carión en Aristófanes (*Pl.* 290 y ss.)–. Como bien ha visto Melero (1999: 308), a juzgar por la paráfrasis que Sinesio hace de una parte del poema de Filóxeno (*P.M.G.* 818), el asunto del *Id.* VI parece tener su génesis en las palabras que Odiseo le dirigía al cíclope tras prometerle conseguir, mediante filtros, el amor de la ninfa a cambio de su libertad. Por otra parte, existe también la versión histórica:

<sup>664</sup> KÖHNKEN estudia los paralelismos entre los *Idd.* VI y XI, tomando como punto de partida su personaje principal, Polifemo.

<sup>665</sup> *Vid.* GOW (1992b<sup>7</sup>: 118) y LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 70).

<sup>666</sup> Al parecer, la costumbre de regalar mechones de pelo se genera en época helenística, dado que no tenemos testimonios anteriores de su existencia.

<sup>667</sup> Para una visión panorámica de esta evolución *vid.* MELERO (1999: 297-311).

al decir de Ateneo (I 11), Fenias de Ereso relata cómo Filóxeno fue sorprendido cuando trataba de seducir a la amante de Dioniso de Siracusa, Galatea, y fue encerrado por ello en las canteras. Al parecer, allí compuso el *Cíclope*, donde, bajo la figura de Polifemo se oculta la del tirano. Otros escritores le siguieron, como el discípulo de Filetas Hermesianacte de Colofón (*fr.* VII 73 Powell) en su galería de víctimas del amor, *Los amores* o *Los muchachos bellos*, donde figuraba el cíclope prendado de la Nereida y mirando el mar con su único ojo.

Si en el *Id.* XI Galatea es pasiva, cual suele ser la postura de las ninfas en la literatura, sucede aquí todo lo contrario, de acuerdo con el tema del mundo al revés, y es Polifemo quien adopta la actitud pasiva:

βάλλει τοι, Πολύφαμε, τὸ ποίμνιον ἃ Γαλάτεια  
 μάλοισιν, δυσέρωτα καὶ αἰπόλον ἄνδρα καλεῖσα·  
 καὶ τὺ νιν οὐ ποθόρησθα, τάλαν τάλαν, ἀλλὰ κάθησαι  
 ἀδέα συρίσδων.

“Arroja Galatea manzanas a tu ganado, Polifemo, te llama desamorado, te tilda de cabrero. Y tú, desdichado, desdichado, no la miras; sigues sentado arrancando dulces sonos a tu siringa” (vv. 6-9).

Es de destacar que Galatea insulta a Polifemo para provocarlo, ya que éste cuida ovejas y no cabras, pero la ninfa lo degrada para llamar su atención. Él, por su parte, ni siquiera la mira y este detalle es fundamental en el contexto del poema, dada la importancia de la mirada en la concepción del enamoramiento en el mundo heleno. Según hemos visto más arriba, los griegos creían en el poder de hechizar con la vista y, de hecho, existían numerosos amuletos con forma de ojo con la capacidad de preservar alejado el mal, a juzgar por las pruebas que nos brinda la arqueología. En Grecia y Roma se atribuía ese poder especial de la mirada a los dioses<sup>668</sup> y, así, por ejemplo, los glaucos ojos de Atenea, siguiendo la tradición asirio-babilónica, poseían el don de fascinar, como también la cabeza de la Medusa y el personaje de Medea en Apolonio. Teócrito refleja esta creencia –siempre enmarcada en el ámbito amoroso– en varios de sus poemas, especialmente en el *Id.* III. También en el idilio que nos ocupa, constituye una de las mayores expresiones de desdén del cíclope para con la ninfa. No obstante, en el *Id.* XI sí le ha entrado al cíclope

<sup>668</sup> Vid. SÁNCHEZ (2003: 454).

Polifemo el amor por los ojos: παύσασθαι δ' ἐσιδὼν τυ καὶ ὕστερον οὐδ' ἔτι πα  
νῦν / ἐκ τήνῳ δύναιμαι (“Después de haberte visto, ni antes pude dejar de amarte, ni  
puedo ahora, no, desde aquel día”, vv. 28-29).<sup>669</sup> Poco después, añade Dafnis que, pese a  
ser una joven de piel delicada (v. 14) que habita el mar (v. 11), tiene piernas<sup>670</sup> (v. 13) y  
coquetea (v. 15), Galatea se halla en una situación difícil:<sup>671</sup>

ὥς ἀπ' ἀκάνθας

ταὶ καπυραὶ χαῖται, τὸ καλὸν θέρος ἀνίκα φρύγει,  
καὶ φεύγει φιλέοντα καὶ οὐ φιλέοντα διώκει,  
καὶ τὸν ἀπὸ γραμμᾶς κινεῖ λίθον

“Cual vilano de cardo cuando calienta el espléndido verano, huye de quien la quiere, y al que  
no la quiere persigue con todos sus recursos” (vv. 15-18).

En referencia a este símil homérico, García-Molinos (1986: 96-7, n. 4) comentan el  
acierto de la comparación, pues el vilano se comporta exactamente de modo que la  
corriente de aire creada al huir de él lo atrae, mientras que, si uno pretende acercarse, el  
movimiento del aire lo aleja.<sup>672</sup> A partir del v. 21 responde Dametas interpretando el papel  
de Polifemo:

εἶδον, ναὶ τὸν Πᾶνα, τὸ ποίμνιον ἀνίκ' ἔβαλλε,  
κοῦ μ' ἔλαθ', οὐ τὸν ἐμὸν τὸν ἕνα γλυκύν, ᾧ ποθορῶμι  
ἐς τέλος (αὐτὰρ ὁ μάντις ὁ Τήλεμος ἔχθρ' ἀγορεύων  
ἐχθρὰ φέροι ποτὶ οἶκον, ὅπως τεκέεσσι φυλάσσοι).

“La he visto, por Pan, cuando tiraba manzanas al ganado, que no se me ocultó, no, por este  
querido único ojo mío, con el que ojalá vea hasta el final de mis días (¡y así el adivino

<sup>669</sup> Se evidencia la ironía teocritea desde el momento en que de las diecisiete formas verbales referidas al  
cíclope, nueve remiten directa o indirectamente al significado de ‘observar’. Vid. MABEL (1991-1992: 153).

<sup>670</sup> En este idilio la ninfa tiene piernas y se mueve en un medio que no le pertenece, el terrestre. De hecho, de  
las trece formas verbales referidas a ella, ocho expresan desplazamiento físico en tierra firme. Sin duda, su  
objetivo es llamar la atención del cíclope y disipar su indiferencia. Vid. MABEL (1991-1992: 153).

<sup>671</sup> Encontramos aquí ecos de Sapph., fr. 1 L-P, 21-24 (καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει, / <αἱ δὲ  
δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει.> / <αἱ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει> / <κῶκ ἐθέλοισα.>); Nonn.,  
XVI 297 (κτείνεις γὰρ ποθέοντα καὶ οὐ γαμέοντα διώκεις) o Nicet., Eugen. III 2 (Μισεῖς  
στέργοντα καὶ οὐ ποθέοντα ποθεῖς με). Entre los latinos, retoman el asunto Horacio, Carm. II 5, 13-16  
(iam te sequetur; currit enim ferox / aetas et illi quos tibi dempserit / Aponte annos: iam proterva / fronte  
petit Lalage maritum) y Terencio, Eu. 812 (Novi ingenium mulierum; nolunt ubi velis, Ubi nolis cupiunt).  
Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 122).

<sup>672</sup> Vid. BETTS (1971: 252-53).

Télemo, que me ha profetizado desgracia, se lleve la desgracia a su morada y para sus hijos la guarde!)” (vv. 21-24).

Estos versos, de clara alusión a Homero (*Od.* IX 507 y ss.), hacen hincapié en que Polifemo sólo tiene un ojo y, pese a haber visto a la ninfa arrojar manzanas a su ganado, al parecer, un solo ojo no es suficiente para enamorarse. Además, se va a quedar ciego, de acuerdo con el augurio de Télemo, por lo que aún queda más reducida su capacidad para convertirse en presa del amor a través de la mirada. De hecho, en el v. 25 reitera la idea de que hacer el vacío no mirando a quien te ama supone un duro castigo:

ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐγὼ κνίζων πάλιν οὐ ποθόρημι,  
ἀλλ’ ἄλλαν τινὰ φαι γυναικ’ ἔχεν·

“por zaherirla ya no me vuelvo a mirar, y digo que tengo otra mujer” (vv. 25-26).

En consecuencia, Galatea se consume de celos y se pone a espiar a su amado, característica del modo de actuar femenino, dado que la mujer no debe mostrarse abiertamente:<sup>673</sup>

ἃ δ’ αἰοῖσα  
ζαλοῖ μ’, ὦ Παιάν, καὶ τάκεται, ἐκ δὲ θαλάσσης  
οἰστρεῖ παπταίνουσα ποτ’ ἄντρα τε καὶ ποτὶ ποίμνας.

“Ella, al oírme, se pone celosa, ¡oh, Peán!, y se consume atormentada mientras espía desde el mar mi gruta y mi ganado” (vv. 26-28).

En cuanto a la expresión ζαλοῖ μ’, Hunter (1999: 255) explica que posee aquí un sentido más habitual para el verbo ζηλοτυπεῖν, el de “está celosa de mí (o de mi felicidad)”, pues el verbo ζηλώω tiene ciertas connotaciones que implican emulación o intento de conseguir aquello que uno desea. A nuestro entender, lo que le pasa a Galatea es que siente una combinación de envidia, enfado y malos deseos y, por ello, se consume en su silencio. De modo significativo, es precisamente Pan la divinidad elegida por Teócrito

<sup>673</sup> Cf. el encargo de Simeta a su criada en el *Id.* II 96.

en el v. 27 para la exclamación del cíclope que se resiste al amor de Galatea, dios opuesto a las ninfas en otros poemas. Además, el cantor de esta parte es Dametas, de suerte que el mismo personaje que profiere la invocación a Pan es el que luego le regala una siringa, atributo de este dios, a Dafnis:

Τόσσ' εἰπὼν τὸν Δάφνιν ὁ Δαμοίτας ἐφίλησε·  
 χῶ μὲν τῷ σύριγ', ὃ δὲ τῷ καλὸν αὐλὸν ἔδωκεν.  
 αὐλεῖ Δαμοίτας, σύρισδε δὲ Δάφνις ὁ βούτας

“Así cantó Dametas, y después besó a Dafnis. A éste dio aquél una siringa, y a aquél éste una hermosa flauta. Tocaba la flauta Dametas, hacía Dafnis el vaquero sonar su siringa” (vv. 42-44).

El hecho de que Dametas le entregue una siringa a Dafnis podría estar delatando que se trata de un cabrero, pues éste suele ser el instrumento que tocan los pastores de cabras, aunque, estudiosos como Bowie (1996: 91) opinen que se trata asimismo de un βουκόλος, pues ambos son tan semejantes que ni siquiera se destaca ningún vencedor. En cualquier caso, los dos se burlan de la ninfa por igual y empatan. El intercambio de instrumentos podría ser visto, según Griffiths (1970: 36) como una alusión a la práctica homosexual conocida como δὸς λάβε. En esta línea, Bowie (1996: 94-5) piensa que, si bien Galatea siente verdadero amor por Polifemo y éste finge indiferencia, el mensaje implícito es que el amor es recíproco, independientemente de lo que pudiera parecer. Para él se establece, pues, un paralelismo en los últimos versos del poema donde Dametas y Dafnis sienten verdadero amor el uno por el otro, siendo Dafnis el amante, Dametas el amado. En nuestra opinión, empero, lo que emerge aquí es el tema del amor no correspondido: desde luego, no hay reciprocidad de sentimientos entre Polifemo y Galatea, mientras que lo único palpable entre Dafnis y Dametas es una amable amistad. Por consiguiente, el amor heterosexual se alza como sueño inalcanzable y doloroso para el amante y la propuesta, en cambio, parece ser el amical refugio de un compañero, aunque no podemos determinar en este punto si existe o no un componente sexual vinculante.

Finalmente, el cíclope se refiere a que antes era él quien cortejaba a Galatea, con un imperfecto que marca la distancia con respecto al presente: καὶ γὰρ ὅκ' ἦρων (“Pues cuando yo estaba enamorado”, v. 29). Cronológicamente, según hemos visto, primero sucede la trama del *Id.* XI, donde Polifemo suspira de amor por Galatea y entretiene su



desasosiego con el canto en los versos finales. Pero aquí, a la manera de los restantes pastores teocriteos que, como Buceo respecto de Bombica, no se ven correspondidos en su amor, el cíclope se torna hacia la postura del desprecio. De este modo, Polifemo ya no se cuida de Galatea que, si antes desdeñosa, ahora ha caído en las garras del amor, y él continúa “sentado, arrancando dulces sonos a su siringa”: el remedio ha sido hasta tal punto eficaz que ahora permanece insensible a los ruegos de la ninfa.<sup>674</sup> De este modo, como observa Kossai (2006: 126), el hombre poseído por Eros, pero capaz de trascender sus sentimientos para cantarlos, tiene su recompensa.

## 2.6. Idilio VII

A instancia de Simíquidas,<sup>675</sup> Lícidas comienza su canto (vv. 52-89) en el cual desea una feliz travesía a Ageanacte, si éste corresponde a su cariño. El cantor relaciona a las Nereidas con los alciones que aparecen en anáfora en los vv. 56 y 58, de modo que en los vv. 56-57 las aves son sujetos agentes de la acción verbal, mientras que en los vv. 57-58 son sujetos pacientes del verbo ἐφίληθεν, siendo las Nereidas su complemento agente:

χάλκυνες στορεσεῦντι τὰ κύματα τάν τε θάλασσαν  
τόν τε νότον τόν τ' εὐρον, ὃς ἔσχατα φυκία κινεῖ,  
ἀλκύνες, γλαυκαῖς Νηρηῖσι ταί τε μάλιστα  
ὀρνίχων, ὅσοις τέ περ ἔξ ἀλὸς ἄγρα.

“Los alciones sosegarán las olas de la mar, y al Noto y al Euro, que remueve las algas más profundas; los alciones, que son las aves más queridas por las verdes Nereidas y por cuantos sacan sus capturas de la mar” (vv. 56-60).

Las Nereidas, según vimos al principio, se consideran a menudo como ninfas del mar en calma y por eso los alciones son tan queridos para ellas. Según White (1999: 45), el poeta alude también aquí, a través de estas aves, a las diosas Afrodita y Atenea, ambas conectadas con los pescadores y los marineros (*cf.* A.P. V 16 y Lyc., 359,

<sup>674</sup> Calímaco alude claramente a la actuación del cíclope teocriteo en un epigrama recogido en A.P. XII 150.

<sup>675</sup> Manuel Martí originó la identificación del personaje de Simíquidas del *Id.* VII 21 con el propio Teócrito. *Vid.* GIL (1976: 19-52).

respectivamente). Además, las Nereidas son γλαυκαί en referencia al color del elemento en el que viven. Son estas ninfas hijas de Nereo y Dóride y nietas de Océano y suelen ser cincuenta, pero a veces llegan hasta cien. Generalmente no desempeñan ningún papel individual en las leyendas, sino que, como en Teócrito, son tratadas colectivamente. Con todo, algunas tienen en la obra del siracusano una personalidad más definida que sus hermanas, como es el caso de Tetis (*Id.* XVII 55), madre de Aquiles; Anfitrite (*Id.* XXI 55), esposa de Posidón; o Galatea (*Idd.* VI 6 y XI 8, 13, 19, 63 y 76).

Las Nereidas, todas de suma belleza, viven en el fondo del mar, en el palacio de su padre, y, sentadas en tronos de oro, pasan el tiempo hilando, tejiendo y cantando. Raras veces intervienen en calidad de actrices, sino que, por lo general, como en el *Id.* VII, desempeñan la función de espectadoras. Por lo tanto, la presencia de este colectivo mudo contribuye a crear la atmósfera calma del mar.

El cabrero Lícidas en el mismo canto en el que menciona a las Nereidas, un poco más adelante, alude a una ninfa relacionada con la leyenda de Dafnis:

ὁ δὲ Τίτυρος ἐγγύθεν ᾄσει  
ὥς ποκα τᾷς Ξενέας ἠράσσατο Δάφνις ὁ βούτας,  
χῶς ὄρος ἀμπεπονείτο καὶ ὥς δρύες αὐτὸν ἐθρήνεον  
Ἰμέρα αἶτε φύοντι παρ' ὄχθαισιν ποταμοῖο...

“Y a su vera Títiro cantará cómo un día el vaquero se prendó de Jénea, cómo el monte penaba por él, y cómo lo lloraban las encinas que hay en las riberas del río Hímeras...” (vv. 72-77).

Sin embargo, el nombre de Jénea no aparece en ningún otro lugar, aunque, como apunta Hunter (1999: 174), *Xeneia* y *Xeino*, así como los masculinos *Xeinias*, *Xeinis* y *Xenas* están atestiguados. En cualquier caso, debe de ser la ninfa responsable de la muerte de Dafnis, aunque en ningún momento –excepto en estos versos– aparezca con esta denominación. Por este motivo, Zimmerman (1994: 69) prefiere la hipótesis de que se trata de una creación de Teócrito. En el *Id.* I se alude a la misma leyenda, con la particularidad, según apunta Dover (1971: 157), de que allí la escena de su muerte parece desarrollarse en la costa este de Sicilia, mientras que aquí se trata del río Hímeras (v. 75), que fluye hacia el

mar en la costa norte.<sup>676</sup> Esta traslación de Siracusa a Hímera podría constituir, como sugiere Kossaiifi (2005: 115), un homenaje a Estesícoro de Hímera, que también trató el mismo tema según afirma Eliano (V.H. X 18).

Cuando Lícidas termina su canto, Simíquidas introduce el suyo presentándolo como enseñanza de las ninfas:

Λυκίδα φίλε, πολλὰ μὲν ἄλλα  
 Νύμφαι κῆμὲ δίδαξαν ἀν' ὄρεα βουκολέοντα  
 ἐσθλά, τὰ που καὶ Ζηνὸς ἐπὶ θρόνον ἄγαγε φάμα

“Lícidas amigo, muchas cosas a mí también me enseñaron las Ninfas cuando apacentaba en los montes la vacada, hermosas melodías, que la fama ha llevado, seguro, hasta el trono de Zeus” (v. 91-93).

Parece que se confunde aquí el papel fundamental de las Musas como inspiradoras de los cantores con el de las ninfas e incluso, a continuación, Simíquidas replica: ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοῖσαις (“escucha pues que a las Musas eres grato”). En este punto, Hunter (1999: 161) afirma que las Musas pertenecen al más amplio mundo de la poesía entera, mientras que, como bien sabe Simíquidas a juzgar por el v. 91, son las ninfas quienes presiden de modo particular el mundo de la canción bucólica.<sup>677</sup> Con todo, parece como si se intercambiaran los papeles: las Musas que normalmente son activas aparecen aquí como pasivas, pues quien a las Musas es grato sólo tiene que escuchar, cuando normalmente debería tener el papel productor del canto. Por el contrario, las ninfas, que por lo general son pasivas, aquí tienen un papel creador de melodías. Con todo, Fantuzzi-Hunter (2002: 199) aportan una clave interesante al observar que en estos versos de clara inspiración hesiódica (*Th.* 22 y ss. 200) se destaca que Simíquidas –portavoz de la poesía musaica– viene de la ciudad y piensa poder igualar (v. 30) a Lícidas en el canto

<sup>676</sup> Por otra parte, en el *Id.* VIII 93 Dafnis se casa con la ninfa Naíde y, a menudo, esta ninfa aparece sin nombre, según hemos visto, como en la *Égloga* V donde Virgilio recrea también la leyenda del final de Dafnis.

<sup>677</sup> En efecto, FANTUZZI-HUNTER (2002: 198) señalan que, en los *Idd.* I y III-VII, las Musas desempeñan un papel marginal y en modo alguno específico, en calidad de inspiradoras de pastores imaginarios. Añaden que en este grupo de poemas las ninfas son, de hecho, a menudo inspiradoras de la poesía pastoril, pero este papel era en la tradición aédica exclusivo de las Musas. Parece, pues, que Teócrito deja entrever que el poder testimonial de las Musas no era ya actual ni eficaz para el nuevo mundo bucólico, del cual son las ninfas testimonios omnipresentes.

bucólico, motivo por el cual menciona a las ninfas como inspiradoras de su canto, en un paso donde el ambiente agreste adquiere fuerza.

Por otra parte, si Lícidas acaba de hablar en su canto de las Nereidas y de la desgracia amorosa de Dafnis ocasionada por la ninfa Jénea, Simíquidas, por su parte, menciona a Febo y a Pan. Afirma que ni el mismo Apolo rehusaría a que Aristis cantase al son de la lira junto a los trípodas de su santuario y ruega a Pan que ponga a un doncel en los brazos de su amigo (vv. 103-106). Si Pan lo hace obtendrá su recompensa y, por si acaso no obedece, Simíquidas lanza contra él una maldición. Ambos, Lícidas y Simíquidas se refieren a un amor, el uno por Ageanacte, que se va del mismo modo que la ninfa abandona a Dafnis; el otro por Mirto:

τόν μοι, Πάν, Ὀμόλας ἐρατὸν πέδον ὅστε λέλογχας,  
 ἄκλητον τήνοιο φίλας ἐς χεῖρας ἐρείσας,  
 εἴτ' ἔστ' ἄρα Φιλῖνος ὁ μαλθακὸς εἴτε τις ἄλλος.  
 κεῖ μὲν ταῦτ' ἔρδοις, ὦ Πάν φίλε, μήτι τυ παῖδες  
 Ἀρκαδικοὶ σκίλλαισιν ὑπὸ πλευράς τε καὶ ὄμῳ  
 τανίκα μαστίζοιεν, ὅτε κρέα τυτθὰ παρείη

“Ponlo, oh Pan, patrono de la deleitosa llanura de Hómola, en los brazos amantes de mi amigo sin ser llamado, ya sea el tierno Filino, ya sea otro. Y si tal haces, Pan querido, que los zagales de Arcadia no te azoten con escilas en los costados y los hombros cuando obtienen poca carne” (vv. 103-8).

Cuando Simíquidas concluye a su vez el canto, Lícidas se marcha y los demás se dirigen a la casa de Frasidamo. Teócrito describe el lugar con detalle –había muchos chopos y olmos– y subraya el escenario de la naturaleza gracias a la presencia de las ninfas:

τὸ δ' ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ  
 Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε.

“allí cerca fluía entre murmullos agua sagrada que se deslizaba de la gruta de las Ninfas” (vv. 137-8).

Teócrito dirige, a continuación, una serie de preguntas retóricas a las ninfas de Castalia referidas al vino que ofrece Frásidamo. Castalia<sup>678</sup> es la famosa fuente de Delfos al pie del monte Parnaso: Νύμφαι Κασταλίδες Παρνάσιον αἶπος ἔχοισαι (“Ninfas de Castalia, que frecuentáis los riscos del Parnaso”, v. 148). En este v. 148, las ninfas están en lugar de las Musas –el Parnaso y la fuente Castalia estaban tópicamente conectadas con las Musas– y la fuente de Castalia es reina de todas las fuentes, de tal forma que las ninfas de Castalia son las deidades de todos los manantiales.<sup>679</sup> Según la mitología, Castalia era una ninfa que, perseguida por Apolo, se arrojó a la fuente que ahora lleva su nombre. La fuente fue consagrada a Apolo y a las Musas y todos los que deseaban consultar el oráculo délfico debían purificarse en sus aguas. En este lugar sería más esperable la invocación a las Musas y, de hecho, Legrand (1972<sup>7</sup>: 14, n. 4) opina que, en realidad, las ninfas Castalides son aquí, efectivamente, las Musas. Por añadidura, las ninfas se presentan con la fórmula con la que Homero (*Il.* II 484, XI 218, XIV 508 y XVI 112) había regularmente invocado a las Musas. De este modo, la relación del buen vino con las diosas es debido a que la reunión campestre en la cual tomaban parte los protagonistas, estaba, de alguna manera, bajo su patronazgo. Por otra parte, de acuerdo con la costumbre griega, el vino era mezclado con agua de la fuente y de ahí que se diga que las ninfas preparaban la bebida:

οἶον δὴ τόκα πῶμα διεκρανάσατε, Νύμφαι,  
βωμῶ παρ Δάματρος ἀλωίδος;

“¿Fue una bebida cual la que entonces mezclasteis, Ninfas, ante el altar de Deméter, la diosa de las eras?” (vv. 154-155).

En efecto, se pregunta a estas ninfas de Castalia sobre hechos que acontecieron en el pasado como si tuvieran la cualidad de la omnisciencia. O tal vez como si fueran adivinas, dado su estrecho vínculo con el oráculo de Delfos y con el hijo de la ninfa Cleodora y de Posidón, el propio Parnaso, quien habría inventado la adivinación por medio de las aves. Además, el Parnaso era una montaña relacionada con el culto a Apolo y a las Musas, lo cual evidencia aún más la confusión.<sup>680</sup> Con todo, en el poema también aparecen las Musas

<sup>678</sup> SEGAL (1981: 156) ve en esta alusión un contraste entre el festival panhelénico y el certamen rústico.

<sup>679</sup> Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 168). Sin embargo, ZANKER (1989: 103) cree que los vv. 149-51 presuponen que las ninfas toman parte activa en la elaboración del vino para el festival.

<sup>680</sup> Esta confusión la hereda también Virgilio, donde las ninfas, al igual que las Musas, eran patronas de la canción. Cf. Verg., *Ecl.* VII 21: *Nymphae noster amor Libethrides, aut mihi carmen quale meo Codro concedite* (“Ninfas libétrides, dadme, queridas, canción inspirada como a Codro”). Trad. de CRISTÓBAL (1996: 191).

(vv. 12, 37, 47, 95 y 129). Por último, queremos señalar que las ninfas de Castalia contrastan con las ninfas sin nombre del v. 137, cuya agua refresca la cueva,<sup>681</sup> del mismo modo que las Musas en general se diferencian cuando reciben un nombre específico, como Piérides (*Id.* X 24), avanzando en el nivel de concreción que revela una mayor sutileza en el arte de la creación poética.

## 2.7. Idilio VIII

Los jóvenes pastores Dafnis y Menalcas inician un certamen bucólico a propuesta del primero. En cuanto a sus profesiones, sabemos que Dafnis es pastor de vacas y Menalcas de ovejas, mientras el árbitro se dedica al oficio de cabrero. El poema termina cuando este último concede la victoria a Dafnis quien, a partir de ese momento, se convirtió en el primero de entre todos los pastores y, aún muy joven, se casó con la bella ninfa Naíde. Nuevamente aquí –según vemos también en el capítulo de las Musas– encontramos la estructura social jerárquica que conforma el mundo pastoril, donde el pastor de más prestigio, Dafnis, resulta vencedor.

En primer lugar, debemos recordar que en el v. 43 la palabra *παῖς* de los manuscritos ha sido corregida por Meineke como *Ναῖς*.<sup>682</sup> De este modo, se adelanta el nombre de la ninfa del v. 93 y se establece una correspondencia entre “la bella Naíde” de Dafnis y “el hermoso Milón” de Menalcas (v. 47). Allí donde se encuentra la hermosa ninfa, todo abunda –primavera, pasto, leche, crías– pero si ésta se va, todo se marchita.<sup>683</sup>

παντᾷ ἔαρ, παντᾷ δὲ νομοί, παντᾷ δὲ γάλακτος  
οὔθ' αὖτε πιδῶσιν, καὶ τὰ νέα τράφεται,  
ἔνθα καλὰ Ναῖς ἐπινίσσεται· αἱ δ' ἂν ἀφέρπη,  
χὼ τὰς βῶς βόσκων καὶ βόες αὐότεραι.

<sup>681</sup> Vid. SEGAL (1981: 153).

<sup>682</sup> Vid. GOW (1992a<sup>7</sup>: 71) y GARCÍA-MOLINOS (1986: 113, n. 6).

<sup>683</sup> El tema de la naturaleza afectada por la ausencia de algún personaje aparece también en el *Id.* IV, donde incluso las vacas adelgazan porque su dueño Egón no está.

“Por todas partes está la primavera, por todas partes pasto, por todas partes ubres llenas de leche y crías bien alimentadas, por donde anda la bella Naíde; mas si ella marcha, las vacas y quien las apacienta se consumen” (vv. 41-43 y 48).

No es éste el único lugar de la poesía teocritea donde las ninfas aparecen en la responsión de un personaje y se oponen a un elemento masculino.<sup>684</sup> Hallamos, pues, de nuevo, la contraposición entre el mundo masculino y el femenino. Consecuentemente, Dafnis, al hablar de los males del mundo, afirma que para el hombre lo peor es amar a las mujeres (vv. 57-60), de acuerdo con la tradición marcada ya por Hesíodo y los líricos arcaicos, especialmente Semónides. Hay por tanto una oposición: Menalcas-pastor de ovejas-ama a Milón / Dafnis-pastor de vacas-ama a Naíde. Al final triunfa, como es habitual en Teócrito, el pastor apoyado por la divinidad femenina y el cabrero otorga la victoria a Dafnis:

κῆκ τούτῳ πρῶτος παρὰ ποιμέσιν Δάφνις ἔγεντο,  
καὶ νύμφαν ἄκραβος ἐὼν ἔτι Ναΐδα γάμεν.

“Desde entonces fue Dafnis el primero entre los pastores, y, muy joven aún, desposó a la ninfa Naíde”<sup>685</sup> (v. 93-94).

De este modo, el poema se clausura con un final feliz al estilo de los cuentos infantiles de tradición popular.

## 2.8. Idilio XI

Galatea representa en el *Id.* XI,<sup>686</sup> sin duda, el ejemplo más claro de la función de las ninfas en la poesía de Teócrito. Si, por una parte, es un personaje que podríamos calificar de antagonista y, por tanto, con una influencia indiscutible en la acción, por otra, no toma

<sup>684</sup> Cf. la oposición Pan–Ninfas en el *Id.* V 14 y 17, así como en el *Id.* V 70 y 141.

<sup>685</sup> En el *Id.* I, Tírsis canta la muerte de Dafnis causada por su promesa de fidelidad a la ninfa y también en el *Id.* VII 73 Lícidas alude a su triste fin. Sin embargo, a juzgar por el comentario al *Id.* VIII 93, el escoliasta cree que se trata de dos amores diferentes: Naíde y Jénea, indistintamente de que Sositeo llame a la primera Talía. Si esto fuera así, Teócrito estaría demostrando aquí conocer bien las versiones existentes.

<sup>686</sup> Este poema sirvió de inspiración a Ovidio (*Met.* XIII 778). Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 209).

la palabra ni una sola vez y, es más, ni siquiera puede decirse que sea propiamente un personaje, puesto que no aparece en escena. Sabemos de su existencia porque Polifemo afirma que es la causante de sus desgracias y la menciona constantemente: *Id.* XI 8, 13, 19, 63, 76. Sin embargo, su intervención es la de un personaje ausente. Así pues, a fin de ejemplificar que las Piérides son el mejor remedio para el mal de amores (v. 3),<sup>687</sup> Teócrito trae a colación la leyenda de Polifemo y Galatea (v. 9).<sup>688</sup> Este tema era uno de los favoritos de la época y fue tratado en verso por otros muchos poetas entre los que destacan, además de los ya mencionados Filóxeno y Hermesianacte, Calímaco (*Ep.* 46), Mosco (III 58-61) y Bión (II 2). Galatea es una Nereida, hija de Nereo y de Dóride, divinidad marina cuyo protagonismo se ve ligado a las leyendas populares de Sicilia. Habita, como sus hermanas, el mar calmado y es amada por Polifemo, el monstruoso cíclope siciliano. Pero ella, prendada del bello Acis, el mismo al que hace alusión el *Id.* I 69, no le corresponde:

οὕτω γοῦν ῥάιστα διὰ γ' ὁ Κύκλωψ ὁ παρ' ἀμῖν,  
ὠρχαῖος Πολύφαμος, ὅκ' ἤρατο τᾶς Γαλατείας,  
ἄρτι γενειάσδων περὶ τὸ στόμα τῶς κροτάφως τε.

“Así fue como mejor se consolaba nuestro paisano el Cíclope, el antiguo Polifemo, cuando se enamoró de Galatea, con el bozo apenas asomando en el labio y las sienes” (vv. 7-9).

Sin duda, en este pasaje, el adjetivo ὠρχαῖος –que a juicio de Gallego (2006: 33) recuerda al epíteto empleado por Arato para la Noche (ἀρχαίη Νύξ) en el v. 408 de sus *Fenómenos*–,<sup>689</sup> aplicado a Polifemo, quiere hacer referencia a la metamorfosis que ha sufrido el violento monstruo de la *Odisea*, convertido aquí en un derrotado pretendiente. En efecto, como bien ha observado Spofford (1969: 26), la figura del cíclope se muestra más humana –por ejemplo, para señalar su edad se hace referencia a su mentón con la barba apenas nacida sobre el labio y las sienes como si de un muchacho se tratase– y

<sup>687</sup> Es significativo que los *Idd.* XI y XIII estén dedicados a Nicias y traten del sufrimiento amoroso que éste padece, mientras que en el *Id.* XXVIII nos enteramos de que el médico tiene una mujer llamada Téugenis a quien Teócrito regala una rueca.

<sup>688</sup> En cuanto al origen de esta historia, GALLEGO (2006: 30, n. 6) anota que hay un *Cíclope* de Antífanos en la Comedia Media y una *Galatea* de Nicócares y de Alexis, junto con el ditirambo de Filóxeno, que podrían haber servido como modelos para Teócrito. El motivo por el cual Polifemo se enamora de Galatea tal vez guarde relación con el hecho de que ésta sea, según hemos visto, εὐειδής (‘de buen ver’), en Hes., *Th.* 250 y, en consecuencia, de efecto paródico, dada la ceguera del cíclope.

<sup>689</sup> No es éste el único lugar donde hallamos ecos arateos en Teócrito. Vid. PENDERGRAFT (1986: 47-54).



cercana al poeta (ὁ παρ' ἑμῖν, v. 7).<sup>690</sup> Además, Teócrito hace hincapié en la soledad del enamorado: ὁ δὲ τὰν Γαλάτειαν ἀείδων<sup>691</sup> / αὐτὸς ἐπ' αἰόνος κατετάκετο φυκιοέσσας / ἐξ ἁοῦς (“Él, cantando a Galatea, se consumía solitario en ribera poblada de algas desde la aurora...”, vv. 13-15).

Pero, aunque busca en la música alivio a sus penas –precisamente a orillas del mar donde habita su amada–, lo cierto es que su dolor persiste. Así, a partir del v. 19 comienza el canto de Polifemo propiamente dicho con un vocativo a la ninfa:<sup>692</sup>

ᾠ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ,  
λευκοτέρα πακτᾶς ποτιδεῖν, ἀπαλωτέρα ἄρνός,  
μόσχῳ γαυροτέρα, φιαρωτέρα ὄμφακος ὠμᾶς;

“¡Oh blanca Galatea! ¿Por qué rechazas a quien te quiere? Más blanca eres a la vista que la leche cuajada,<sup>693</sup> más tierna que el cordero, más alegre que una ternera, más lozana que la uva verde” (vv. 19-21).

Como observan Fantuzzi-Hunter (2002: 216), Polifemo elogia la belleza de su amada, pero evita hablar de sus ojos, pese a que, según comenta un pasaje de Ateneo (XIII 16),<sup>694</sup> ésta era una práctica habitual entre los enamorados. El hecho de que el cíclope no lo haga, tal vez se deba a que evita todo aquello que pueda constituir una premonición de su ceguera. En consecuencia, sus alabanzas van a centrarse preferentemente en otros aspectos. En primer lugar, el epíteto λευκὰ aplicado a la ninfa redundante en la idea implícita ya en su propio nombre, Γαλάτεια, que evoca la blancura de la leche. Sin embargo, etimológicamente puede relacionarse no sólo con γάλα (‘leche’), sino también con γαλήνη (‘tiempo calmado’),<sup>695</sup> de forma que Hunter (1999: 215-6) sugiere una conexión

<sup>690</sup> Para GALLEGO (2006: 32), la expresión παρ' ἑμῖν está probablemente tomada de Homero (*Od.* I 123), de las palabras de bienvenida de Telémaco a Atenea transformada en Mentos.

<sup>691</sup> Sobre la interpretación de este participio que parece contradecir la afirmación del v. 4 del mismo *Id.* XI, *vid.* ALSINA (1964: 15-8) y BARIGAZZI (1975: 180).

<sup>692</sup> El comienzo de esta canción ha encontrado numerosos imitadores: Verg., *Ecl.* VII 37: “*Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae, / candidior cynis, hederæ formosior alba*”, sigue incluso el ritmo de los versos teocriteos; Ov., *Met.* XIII 789: “*Candidior folio nivei, Galatea, ligustri...*”; John Gay, poeta inglés de principios del siglo XVIII, en su libretto *Acis and Galatea* de Händel: “*O ruddier than the cherry, / O sweeter than the berry, / O nymph more bright than moonshine night / than kidlings blithe and merry*”. *Vid.* HOWATSON (2000: 383).

<sup>693</sup> El mismo tópico de belleza femenina se recrea incansablemente en el Renacimiento. *Cf.*, a título de ejemplo, el *Soneto XXIII* de Garcilaso de la Vega.

<sup>694</sup> Ath., XIII 16: καὶ ὁ Ἀριστοτέλης δὲ ἔφη τοὺς ἐραστὰς εἰς οὐδὲν ἄλλο τοῦ σώματος τῶν ἐρωμένων ἀποβλέπειν ἢ τοὺς ὀφθαλμούς, ἐν οἷς τὴν αἰδῶ κατοικεῖν.

<sup>695</sup> *Cf.* *Id.* VI 35.

con el mar con un sentido semejante a “espuma blanca como la leche”. De hecho, arguye el estudioso, Calímaco emplea leche y espuma de mar juntos como ejemplo de máxima blancura (*fr.* 260, 57). Y el historiador Duris (*ca.* 340-260 a. C.) narra que Polifemo había dedicado una fuente para Galatea –lo cual podría testimoniar un culto antiguo de la Nereida en Sicilia–, en calidad de espíritu tutelar lácteo, y que éste fue el origen del famoso poema de Filóxeno.

Pero no contento con el piropo inicial, Polifemo pasa a la adulación reiterando expresivamente –mediante la comparación λευκοτέρα πακτᾶς– la cándida belleza de su amada conformando una rústica e intencionadamente torpe imagen pastoril. Hunter (1999: 230) señala que la transformación del verso de Safo (*fr.* 156, 1 L-P) πάκτιδος ἄδυμελεστέρα (“más dulce que un arpa en el canto”) por λευκοτέρα πακτᾶς (“más blanca que la leche cuajada”) es de un particular brillante efecto. De hecho, el queso por sí mismo era proverbialmente blanco y el cíclope, siendo un experto en tal materia (*cf.* *Od.* IX 246-7), emplea el símil de la leche espesa πακτῇ –junto al quiasmo del v. 21 y la repetición fónica producida por los comparativos en -τερα–<sup>696</sup> para dar mayor énfasis a su adulación. Por añadidura, el hecho de que el cíclope se ufane de beber leche (γάλα πίνω) en el v. 35 –quizás con la intención de blanquear su piel– no aporta más que un grado de ironía suplementaria, además de recordar el nombre de su amada Γαλάτεια.

Ahora bien, si el color de la piel de Galatea cumple rigurosamente los requisitos del ideal de belleza femenina vigente en la poesía helenística, no sucede lo mismo con otro aspecto importante: las cejas. En efecto, se suponía de gran hermosura el tener las cejas negras, pero no lo era el tenerlas muy pobladas hasta el punto de juntarse en una sola banda sobre los ojos. Así, Polifemo afirma saber que Galatea le rehuye porque es cejijunto (vv. 31-33). Para colmo, tiene un solo ojo y su nariz es chata, fisonomía relacionada desde antiguo con la lujuria<sup>697</sup> y consecuentemente temible para la joven Galatea. Ésta se muestra desdeñosa (v. 19) e indiferente (v. 29) y el poeta le aplica en el v. 30 el mismo adjetivo que a la cruel Amarilis del *Id.* III, χαρίεσσα, coincidiendo, además, con el tema del rechazo de la dama. El asunto del amor fugitivo<sup>698</sup> se hace patente en las palabras del enamorado quien sólo puede poseer a la bella en sueños:

<sup>696</sup> Vid. GALLEGO (2006: 35). Este autor sugiere, además, que con la expresión τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ, Polifemo recrimina a Galatea su desplante bajo el consejo hesiódico de *Op.* 353: τὸν φιλέοντα φιλεῖν, καὶ τῷ προσιόντι προσεῖναι (“aprecia a quien te quiere y acude a quien acuda a ti”).

<sup>697</sup> *Cf.* RE (s.v. Simos 2).

<sup>698</sup> Sobre este tema versa precisamente el poema I de Mosco titulado Ἔρως δραπέτης.

φοιτῆς δ' αὖθ' οὕτως ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἔχη με,  
οἴχη δ' εὐθὺς ἰοῖσ' ὄκκα γλυκὺς ὕπνος ἀνῆ με,  
φεύγεις δ' ὥσπερ οἷς πολιὸν λύκον ἀθρήσασα;

“Vienes en cuanto el dulce sueño me domina, marchas en cuanto el dulce sueño me abandona, huyes cual oveja que viera a cano lobo” (vv. 22-24).

Como bien ha observado Gallego (2006: 35), estos versos recogen la expresión formular homérica γλυκὺς ὕπνος presente en Homero (*Od.* IX 331-333), donde los hombres de Odiseo se sortean quién va a clavarle al cíclope la estaca en el ojo. El paralelismo antitético de los vv. 22-23 deja claro que el amor resulta inalcanzable para el cíclope y subyace en el trasfondo la idea de que la mujer trae desgracia al hombre que la ama. A continuación, Polifemo narra el origen de sus sentimientos. Dice que Galatea llegó junto con su madre –la del cíclope, se entiende– y que, desde el primer momento en que la vio, se quedó prendado de ella:

ἡράσθην μὲν ἔγωγε τεοῦς, κόρα, ἀνίκα πρᾶτον  
ῆνθες ἐμᾷ σὺν ματρὶ θέλοισ' ὑακίνθινα φύλλα  
ἐξ ὄρεος δρέψασθαι, ἐγὼ δ' ὁδὸν ἀγεμόνευον.

“De ti me enamoré, doncella mía, en cuanto aquí llegaste con mi madre para coger jacintos en el monte, y era yo vuestro guía” (vv. 25-27).

Sabemos, aunque no se mencione su nombre, que la madre de Polifemo es la ninfa Toosa, hija de Forcis, y su padre Posidón, pues así lo refiere Homero:

Θόωσα δέ μιν τέκε νύμφη,  
Φόρκυνος θυγάτηρ, ἀλὸς ἀτρυγέτοιο μέδοντος,  
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι Ποσειδάωνι μιγεῖσα.

“Pariólo la ninfa Toosa, la nacida de Forcis, ministro del mar infecundo, que amorosa se dio a Posidón en las cóncavas grutas”<sup>699</sup> (*Od.* I 71-73).

---

<sup>699</sup> Trad. de PABÓN (1986: 99).

Pero, si las madres de los mortales son siempre benévolas y amantísimas de sus hijos –excepto cuando se ven poseídas de un furor divino–, en la esfera de los dioses cambia ligeramente el punto de vista. De este modo, la madre del cíclope es el elemento desencadenante de la desgracia de su hijo. Pese a que sería natural hallar a una ninfa como Galatea en compañía de otra ninfa, el hecho de que aquélla llegara con la madre de Polifemo estrecha aún más la relación –al menos desde un punto de vista psicológico– entre Polifemo y su amada, pues la familiaridad de la situación habría llevado al cíclope a rescindir las barreras de la desconfianza y a entregarse sin limitaciones al mundo de lo emocional. Se introduce de esta suerte el pretexto para la acusación directa que posteriormente le dirige el cíclope a su progenitora. Pero, antes de ello, el hijo herido lanza un reproche, a modo de gradación intermedia, mediante el cual lamenta que su madre no lo haya parido con branquias a fin de poder acercarse a Galatea:

ὦμοι, ὅτ' οὐκ ἔτεκέν μ' ἅ μᾶτηρ βράγχι' ἔχοντα,  
ὥς κατέδυν ποτὶ τὴν καὶ τὰν χέρα τεῦς ἐφίλησα,  
αἰ μὴ τὸ στόμα λῆς

“¡Ay, que no me haya parido con branquias mi madre para zambullirme e ir a tu encuentro, y besarte la mano, si no quieres la boca!” (vv. 54-6).

En realidad, Polifemo se queja de las limitaciones de su propia condición, pues, mientras las ninfas podían moverse por tierra y por mar, él ve restringida su vida al ámbito terrestre, al carecer de branquias para respirar en el agua y, en consecuencia, estar cerca de su amor. La tragedia de Polifemo consiste, pues, en que no puede nadar, pese a ser hijo de Posidón y de una ninfa del mar. En este asunto, Hunter (1999: 232) considera verosímil que haya aquí una alusión a un problema homérico discutido por Aristóteles: cómo Polifemo podía ser un cíclope si ninguno de sus padres lo era (*fr.* 172 Rose). En cualquier caso, como apunta Gross (1985: 145-6), a pesar de su obvia incompatibilidad, Polifemo intenta iniciar una relación con Galatea (v. 19) y, para ello, se ve en la necesidad de cambiar su naturaleza.<sup>700</sup> En efecto, Polifemo y Galatea pertenecen a espacios y mundos diferentes, de forma que el agua se opone a la tierra y la cueva al exterior, sin que exista posibilidad alguna para Polifemo de adaptarse al medio de su amada.<sup>701</sup> Por este motivo, Polifemo concluye que su madre es la culpable de los males que le aquejan por haberle

<sup>700</sup> Vid. HOLTSMARK (1966: 152-59).

<sup>701</sup> Vid. MESSI (2000: 24).

engendrado con tal naturaleza. Pero la primera vez que Toosa es verdaderamente nefasta para Polifemo, después de esta transición aparece en los versos siguientes:

ἃ μάτηρ ἀδικεῖ με μόνα, καὶ μέμφομαι αὐτῇ·  
οὐδὲν πήποχ' ὅλως ποτὶ τὴν φίλον εἶπεν ὑπέρ μευ,  
καὶ ταῦτ' ἄμαρ ἐπ' ἄμαρ ὀρεῦσά με λεπτύνοντα.  
φασὼ τὰν κεφαλὰν καὶ τὼς πόδας ἀμφοτέρως μευ  
σφύσδειν, ὥς ἀνιαθῇ, ἐπεὶ κήγὼν ἀνιῶμαι.

“Sólo mi madre es causa de mi daño, de ella sola me quejo. Nunca jamás te dijo nada grato a favor mío, por más que me ve adelgazar día tras día. Diréle que siento palpitaciones en la cabeza y en ambos pies, para que se entristezca, pues que yo estoy triste” (vv. 67-71).

Sin embargo, Galatea no se enamora y, por ello, en cada una de las tres apariciones de su madre, Polifemo la hace más responsable de su desgracia. En la primera, según acabamos de ver, porque trae a Galatea de la mano y, con ella, comienza su sufrimiento. En la segunda, le reprocha no haberle parido con branquias para poder respirar en el agua junto a su amada y, por último, la acusa directamente de la totalidad de sus desgracias (vv. 67-69). Es más, intenta engañarla, como lo haría un niño enrabiado, haciéndole creer que padece dolencias ficticias para ver si reacciona y le presta finalmente atención (vv. 70-71).

En cuanto a la forma, Hunter (1999: 240) observa que el verbo ἀδικεῖ se emplea normalmente para significar el mal comportamiento de un amante para con el otro (*cf.* Sapph., *fr.* 1, 20 L-P, Call., *Epigr.* XLII 6), luego su empleo para la madre de Polifemo pone de relieve la culpabilidad de Galatea. Gallego (2006: 44) añade que en el v. 67 Polifemo utiliza la palabra μάτηρ, cercana por una parte a ματῶ, (‘fallar’, ‘errar el golpe’) y, por otra, a ματία (‘insensatez’). Resulta irónico, además, que la madre “lo vea” (ὀρεῦσα, también cercano a ὄρος, ‘montaña’) adelgazar: λεπτύνοντα, cerca de λεπτός (‘sutil’).<sup>702</sup> Hay pues dos caminos paralelos a la lectura principal: alusión al fallo en el tiro y a su insensatez o a no haberlo educado con mayor astucia. Recordemos que λεπτή es el epíteto utilizado por la corriente calimaquea para definir la propia estética.

Por tanto, esta madre –siempre desde el punto de vista del niño resentido– es mala y culpable única (μόνα) de su dolor presente, porque, por una parte, nunca le dijo a Galatea nada agradable de su hijo y, por otra, tampoco intercede por su causa, pese a verlo

<sup>702</sup> *Cf.* SCHMIEL (1993: 229); HORSTMANN (1976: 89) y FARR (1991: 482).

adelgazar de pena. Pero en seguida descubrimos que son las palabras de un hijo despechado que pretende hacerle chantaje emocional a su madre, pues en el fondo sabe que ésta sufre por él. La presencia de la madre del cíclope introduce, por tanto, una pincelada de ternura, pero Galatea no se interesa por ello: ἐκ τήνῳ δύναι· τὴν δ' οὐ μέλει, οὐ μὰ Δί' οὐδέν (“Pero a ti nada te importa, por Zeus, nada”, v. 29). De hecho, ésta es siempre un personaje mudo y espectador, como acostumbran a ser las intervenciones de las ninfas en la literatura y la mitología y, sin embargo, aunque silente, ejerce una fuerza extraordinaria en el destino del cíclope.

Significativamente, Polifemo se dirige de nuevo a ella con un vocativo muy especial, en el que se representa a la amada con el símbolo del amor en Grecia: la manzana. Cuando el cíclope canta para ella, toca la siringa mejor que nadie:

συρίσδεν δ' ὥς οὔτις ἐπίσταμαι ὧδε Κυκλώπων,  
τὴν, τὸ φίλον γλυκύμαλον<sup>703</sup>

“Sé tocar la siringa como aquí ningún Cíclope la toca, dulce manzana mía” (vv. 38-39).

Al leer estos versos, Gallego (2006: 39) recuerda oportunamente la descripción de la voz del cíclope del poema homérico: “exhaló un alarido feroz” tras recibir la estaca en plena noche (*Od.* IX 395) y su voz era tan terrible como espantosa su figura (*Od.* XI 257). Por añadidura, no cumple con el ὥραϊον hesiódico, sino que canta a deshora (ἄωρί, v. 40). A continuación, trata de convencer a Galatea ofreciéndole bellos dones que, según afirma, son mejores que el mar donde habita (vv. 45-50):

τράφω δέ τοι ἔνδεκα νεβρώς,  
πάσας μαννοφόρως, καὶ σκύμνως τέσσαρας ἄρκτων.  
ἀλλ' ἀφίκευσο ποθ' ἀμέ, καὶ ἐξεῖς οὐδὲν ἔλασσον,  
τὰν γλαυκὰν δὲ θάλασσαν ἔα ποτὶ χέρσον ὀρεχθεῖν·  
ἄδιον ἐν τῶντρω παρ' ἐμὴν τὰν νύκτα διαξείς.

“Para ti crío yo once cervatos, todos acollarados, y cuatro oseznos. Vamos, ven a mí, que no habrá de pesarte. Deja que el verde mar bata la costa, tú pasarás la noche más a gusto en mi gruta conmigo” (vv. 40-43).

<sup>703</sup> Cf. Sapph., *fr.* 105a L-P: οἶον το γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ / ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ· λελάθοντο δε μαλοδρόπηες / οὐ μαν ἐκλελάθοντ' ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπικέσθαι.

El materialismo masculino, que trata de conquistar a la dama mediante regalos varios, se manifiesta, no sólo aquí, sino también en otros lugares de la obra teocritea, especialmente en los *Idd.* III 34-35 y V 132-133. Probablemente el número once no sea casual, pues lo hallamos asimismo en otros contextos amorosos, a saber, los *Idd.* II 86 y 157; X 12 y XIV 45 y, además, como ha señalado Gallego (2006: 39), en la casa de Odiseo se apacientan también once rebaños (*Od.* XIV 103). La colocación del imperativo inmediatamente después de la mención de los presentes es claro indicio de su intención persuasiva. A continuación, ofrece los bienes de su vida terrestre preferibles, dice, al mar y las olas:

ἐντὶ δάφναι τῆνεί, ἐντὶ ῥαδινὰὶ κυπάρισσοι,  
 ἔστι μέλας κισσός, ἔστ' ἄμπελος ἃ γλυκύκαρπος,  
 ἔστι ψυχρὸν ὕδωρ, τό μοι ἃ πολυδένδρεος Αἴτνα  
 λευκᾶς ἐκ χιόνος ποτὸν ἄμβρόσιον προΐητι.  
 τίς κα τῶνδε θάλασσαν ἔχειν καὶ κύμαθ' ἔλοιτο;

“Allí hay laureles, hay cipreses esbeltos, hay obscura hiedra, hay una parra de dulces frutos, hay agua fresca, bebida de dioses, que de su blanca nieve para mí envía el arbolado Etna. ¿Quién a esto preferiría el mar y las olas?” (vv. 45-49).

Y, continúa Polifemo en su tónica ensoñadora de ofrecerle dones a su ninfa, entre ellos, el jacinto, precisamente la flor que Galatea recogía a su llegada con la madre de Polifemo:

ἔφερον δέ τοι ἦ κρίνα λευκά  
 ἦ μάκων' ἀπαλὰν ἐρυθρὰ πλαταγώνι' ἔχουσιν·  
 ἀλλὰ τὰ μὲν θέρεος, τὰ δὲ γίνεται ἐν χειμῶνι,  
 ὥστ' οὐ κά τοι ταῦτα φέρειν ἅμα πάντ' ἐδυνάθην.

“Te llevaría o jacintos blancos o suaves amapolas de colorados pétalos; pero como éstas nacen en verano, aquéllos en invierno, no podría llevártelos juntos” (vv. 56-59).

Puestos a soñar, el cíclope se pierde en sus propias divagaciones, produciéndose con ello una ruptura entre la barrera de lo real y lo imaginario. En su cándida inocencia, olvida su verdadera situación, transportado por el pensamiento a un mundo de color de rosa. Esto contrasta con la crudeza de la realidad y el rudo aspecto del pastor. Pero es que Polifemo no sólo ofrece ya sus regalos, sino que además está dispuesto a llevar a cabo auténticos sacrificios por su amada: se dejaría quemar el alma e incluso el único ojo que tiene (vv. 52-53)<sup>704</sup> –así tal vez conseguiría paliar su pasión– y afirma que aprenderá incluso a nadar (vv. 60-62) si es que llega un extranjero, lo cual constituye una evidente reminiscencia de *Od.* IX 125:

νῦν μάν, ὦ κόριον, νῦν αὐτίκα νεῖν γε μαθεῖμαι,  
αἶ κά τις σὺν ναῖ πλέων ξένος ὧδ' ἀφίκηται,  
ὥς εἰδῶ τί ποχ' ἀδὺ κατοικεῖν τὸν βυθὸν ὕμιν.

“Mas ahora, al menos, amor mío, ahora enseguida, aprenderé a nadar, si por ventura un extranjero llega aquí navegando con su nave, y sabré así por qué os gusta vivir en el fondo de los mares” (vv. 60-62).

Con la expresión νῦν μάν, advierte Wakker (1996: 255), Polifemo regresa de su contradictorio deseo a la situación real y se adelanta a la posible conclusión de sus receptores (incluida Galatea) de que ahora ya no puede hacer nada para alcanzar a su amada.<sup>705</sup> El vocativo con que Polifemo llama a Galatea es un diminutivo de índole afectiva derivado de κόρα que aporta un tono entrañable al discurso del enamorado. A continuación, le exhorta a compartir con él la vida cotidiana dejando atrás su pasado:

ἐξένθοις, Γαλάτεια, καὶ ἐξενθοῖσα λάθοιο,  
ὥσπερ ἐγὼ νῦν ὧδε καθήμενος, οἴκαδ' ἀπενθεῖν·  
ποιμαίνειν δ' ἐθέλοις σὺν ἐμὶν ἄμα καὶ γάλ' ἀμέλγειν  
καὶ τυρὸν πᾶσαι τάμισον δριμεῖαν ἐνεῖσα.

<sup>704</sup> Estas palabras conjugan con inteligencia los acontecimientos de *Od.* IX 407 y ss. a la llegada de Odiseo y una suerte de variación del tópico de la llama de amor.

<sup>705</sup> Cf. *Idd.* X 37 y XVII 40.



“¡Sal fuera, Galatea, y, tras salir, olvídate, como ahora yo, aquí sentado, de volver a tu casa! ¡Ay, si quisieras pastorear conmigo, ordeñar la leche, poner el agrio cuajo y hacer queso!” (vv. 63-6).

Polifemo se halla olvidado de todo a causa de la pasión amorosa y cree que Galatea puede volverse presa de la misma clase de olvido. Un cierto eco de este motivo puede hallarse también en el *Id.* II 136, donde el amor “con funesta locura, hace huir a la doncella de su morada, y a la recién casada abandonar el lecho aún caliente de su esposo”, aunque el cíclope hace probablemente referencia a Homero (*Od.* IX 96-98): “sólo ansiaba quedarse entre aquellos lotófagos, dando al olvido el regreso, y saciarse con flores de loto”.<sup>706</sup> Es muy posible, además, que sea intencionado el juego entre el nombre de la amada Galatea, citada en el v. 63, y la aparición de γάλ’ en el v. 65, de tal forma que las acciones que Polifemo pretende realizar con la leche son, en realidad, las que desearía llevar a cabo con su amada.<sup>707</sup>

Finalmente, queremos señalar que aparece otra referencia a Galatea como “la que huye” (v. 75) con un masculino de tipo genérico (τὸν φεύγοντα), bien porque τὰν παρεοῖσαν se refiera efectivamente a un femenino, mientras que τὸν φεύγοντα señala el elemento masculino del rebaño y, por tanto, inalcanzable, bien porque se trate, como opina Gow (1992b<sup>7</sup>: 220), de una frase proverbial: τὰν παρεοῖσαν ἄμελγε· τί τὸν φεύγοντα διώκεις;<sup>708</sup> (“Ordeña la que tienes a tu lado; a la que huye, ¿por qué la persigues?”, v. 75). Dover (1971: 178), por su parte, piensa que se debe más bien al carácter general de la afirmación, pero Gallego (2006: 45) ha visto en los vv. 75-78 la confirmación de la metáfora ya anunciada en la que equiparaba a Galatea con las cabras y ovejas que Polifemo apacienta en su rebaño y ordeña. Sea como fuere, el cíclope intenta consolarse pensando en el encuentro futuro con otra Galatea aún más bella: εὐρησεῖς Γαλάτειαν ἴσως καὶ καλλίον’ ἄλλαν (v. 76).

<sup>706</sup> Trad. de PABÓN (1986: 229).

<sup>707</sup> Vid. GALLEGO (2006: 44).

<sup>708</sup> Estas palabras son proverbiales y constituyen una forma corriente de expresión. Cf. *Idd.* VI 17 y XI 19; A., A. 393-4: ἐπεὶ διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν; Hes., *fr.* 61 M-W: νήπιος ὃς τὰ ἐτοῖμα λιπὼν ἀνέτοιμα διώκει; Call., *Epigr.* 31: οὐμός ἔρωσ τοιόσδε· τὰ γὰρ φεύγοντα διώκειν / οἶδε τὰ δ’ ἐν μέσσω κείμενα παρπέτεται.

## 2.9. Idilio XIII

En este opúsculo, el poeta se dirige a su amigo Nicias,<sup>709</sup> al igual que en el *Id.* XI y el tema es también similar: sólo las Musas pueden aliviar el mal de amores. Allí, el mito de Polifemo y Galatea constituye el pretexto para introducir el motivo principal, mientras que aquí es la leyenda de los amores de Heracles e Hilas la que sirve al mismo fin.<sup>710</sup> El poeta sitúa la acción en el momento en que la expedición de los argonautas llega al Helesponto y, tras desembarcar, el rubio Hilas se dirige con una vasija de bronce<sup>711</sup> a buscar agua para la cena del propio Heracles y del intrépido Telamón. En esto, encuentra una fuente en una hondonada donde habitan las ninfas:

ὕδατι δ' ἐν μέσσω Νύμφαι χορὸν ἀρτίζοντο,  
 Νύμφαι ἀκοίμητοι, δειναὶ θεαὶ ἀγροιώταις,  
 Εὐνίκα καὶ Μαλὶς ἔαρ θ' ὀρόωσα Νύχεια.

“En medio del agua danzaban las Ninfas en corro, las Ninfas<sup>712</sup> que nunca duermen, deidades terribles para los campesinos: Eunica, Málide y Niquía, de ojos de primavera” (vv. 43-45).

Según la leyenda, Heracles había dado muerte a Dríope, padre de Hilas, tras lo cual se llevó a este último a la expedición en busca del vellocino de oro. Cuando la nave Argo

<sup>709</sup> CANTARELLA (1991: 124 y 176) interpreta que Teócrito quiere consolar a Nicias por la pérdida de su amado, que le ha dejado por una mujer. Así, el poeta exhorta a su amigo, mediante este ejemplo mítico, a resignarse como también en su día lo hizo el mismísimo Heracles. Cf. DI MARCO (1995: 126) quien ve en Prop., I 20 la confirmación de esta hipótesis.

<sup>710</sup> Éste era uno de los temas predilectos entre los poetas de época alejandrina, tanto que Virgilio exclamó: “*Cui non dictus Hylas*” (*G.* III 6). El mismo autor vuelve a aludir brevemente a Hilas en *Ecl.* VI 43: “*His adiungit Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent ut litus “Hyla, Hyla!” omne sonaret*”. La leyenda está asimismo presente en A.R., I 1207 y ss., sin que haya acuerdo entre los estudiosos sobre quién es el autor original. Vid. DI MARCO (1995: 121, nn. 3 y 4). También en la ciudad de Heraclea se conmemoraba, según Ateneo (XIV 11), la muerte de un héroe local llamado Bormo, raptado por las ninfas cuando se dirigía a buscar agua a una fuente.

<sup>711</sup> Sobre el efecto atractivo o repulsivo del bronce, presente también en el *Id.* II, y su relación con el rapto de Hilas, cf. AMIGUES (1996/2: 478) y CASTRO DE CASTRO (2001: 199-209). Por lo general el bronce favorece la presencia de los demonios, en tanto que el hierro los rechaza. Vid. GARCÍA TEJEIRO (1991: 315).

<sup>712</sup> Cf. A.R., I 1223 y Prop., I 5, 2. Tanto en Teócrito como en Apolonio hay una danza en la noche, en el primero, de las ninfas del agua, en el segundo, de las del bosque. ESTEFANÍA (2003: 109-20) señala, además, la contaminación de los *Idd.* XIII y XXII de Teócrito y de los vv. II 282-3 del poema de Apolonio de Rodas en la elegía properciana I 20.

llegó a la costa de Misia, Hilas fue enviado a por agua, mientras Heracles iba a cortar un árbol para hacerse un remo, pues el suyo se había roto. Se cuenta que las Náyades se enamoraron de aquél e hicieron que se perdiera camino de la fuente. Los argonautas reanudaron la travesía, pero Heracles se quedó para recuperarlo. Según Estrabón (XII 4, 3), los misios conservaron hasta época helenística un rito que consistía en que cada año los sacerdotes iban al monte en procesión gritando tres veces<sup>713</sup> el nombre de Hilas, lo cual representaba su búsqueda por parte del héroe Heracles.

En el poema teocriteo, las ninfas son δειναί porque tienen el poder propio de los seres sobrenaturales y, en su conjunto, la expresión δειναὶ θεαὶ ἀγροιώταις evoca una atmósfera de horror sagrado. Como observa Hunter (1999: 278), a diferencia de los argonautas, las ninfas nunca duermen (ἀκοίμητοι, v. 44) y son un constante peligro, semejantes a Calipso (*Od.* VII 246 y 255) o a Circe (*Od.* X 136). Tal vez por ello Dover (1971: LI) afirma que se trata aquí de una adaptación de la fraseología épica de Homero. En cualquier caso, el escolio hace referencia a la ninfolepsia (παρόσον φόβον ἔσθ' ὅτε αὐτοῖς ἐγγεννώσῃ τε καὶ ἐπάγουσιν, ὅθεν καὶ νυμφολήπτους τινὰς φαμεν), si bien la experiencia de los ninfoleptos es generalmente, a juicio de Hunter, una sensibilidad aumentada o una conciencia religiosa.<sup>714</sup>

Sea como fuere, las ninfas danzan y juegan de noche en la naturaleza y encontrarse con ellas es peligroso, pudiendo uno ser raptado o muerto por ellas<sup>715</sup> o incluso volverse loco.<sup>716</sup> Por este motivo aparece en torno a las ninfas –como es también el caso de otros espíritus de la naturaleza– una conjunción de veneración y miedo. En efecto, las ninfas son especialmente peligrosas a pleno día, momento de su epifanía, pues a esta hora cautivan el espíritu de los que las ven dejándolos presos de un entusiasmo ninfoléptico. Esto es lo que le ocurrió a Tiresias, a Acteón, a Hermafrodito –el hijo de Afrodita y Hermes que fue víctima de la ninfa de la fuente Salmacia, cuyas aguas convertían a los hombres en homosexuales pasivos–<sup>717</sup> y a nuestro Hilas. Por esta razón es importante no acercarse en

<sup>713</sup> Nótese en este detalle –que Teócrito recoge en el *Id.* XIII 58– la relación del número tres con el mundo sobrenatural. *Vid.* AMIGUES (1996/2: 484).

<sup>714</sup> *Cf.* MOLINOS (2000b: 51-2).

<sup>715</sup> *Cf.* CIG 6201: “Niña amable; por ser agradable, fui raptada por las Náyades, no por la muerte”, *apud* JEANMAIRE (1939: 295).

<sup>716</sup> En nuestro folklore perviven muchas leyendas semejantes sobre las Ondinas y, en la mitología asturiana, las Xanas. *Vid.* GARCÍA-MOLINOS (1986: 136, n. 18).

<sup>717</sup> *Cf.* Ov., *Met.* IV 235.

el centro del día a las fuentes, a los manantiales, a las corrientes de agua o a la sombra de ciertos árboles.<sup>718</sup>

En cuanto a las denominaciones de estas ninfas, no acierta del todo Legrand (1972<sup>7</sup>: 87) al afirmar la ausencia de intención didáctica o ciencia geográfica o mitológica y que sus nombres “surgen de la fantasía, bellos como sus dueñas”. Por su parte, Hunter (1999: 278) percibe que la relación de tres nombres, de los cuales sólo el último se halla calificado, es un patrón regular (*cf.* Hes., *Th.* 902, referido a las Horas) y, aunque no encuentra las fuentes de Teócrito para estas tres denominaciones, no descarta que las haya. Abierta, pues, esta posibilidad, encontramos que los tres nombres se hallan bien documentados: Eunica (‘la de la buena victoria’) es el nombre de una Nereida en Hesíodo (*Th.* 246); Málide (‘manzano’,<sup>719</sup> nombre apropiado para la exhuberancia del lugar) es una de las esclavas de Ónfale en Estéfano de Bizancio (*s.v.* Ἀκέλης) y Niquía (‘nocturna’) es la ninfa de una fuente homónima en Tafos, a juzgar por el epigrama de *A.P.* IX 684. Observamos que la primera es también el nombre de una cortesana en el *Id.* XX 1 y 42, pero nada tiene que ver ésta con la diosa, a no ser que ambas resultan vencedoras, la una raptando a Hilas, la otra, señorita de ciudad, desdeñando a un rústico vaquero. El nombre de la segunda, Μαλίζ, guarda un claro vínculo etimológico con μάλον (‘manzana’), y esta circunstancia ha de ponerse en relación con el contexto erótico del poema, lo mismo que la descripción aplicada a la tercera, ἔαρ θ’ ὀρώσα, que invita a pensar en la capacidad seductora de la ninfa a través de la mirada. Su nombre, además, Νύχθεια –de probable relación con νύξ– sugiere el juego seminocturno en medio de la naturaleza salvaje.

Por tanto, en esta ocasión, las ninfas no son un mero espectador, sino que intervienen de manera tangible en la acción al raptar a un muchacho:<sup>720</sup>

ταὶ δ’ ἐν χερσὶ πᾶσαι ἔφυσαν·  
 πασάων γὰρ ἔρωσ ἀπαλὰς φρένας ἐξεφόβησεν  
 Ἄργείῳ<sup>721</sup> ἐπὶ παιδί.

<sup>718</sup> Vid. ELIADE (1981: 215).

<sup>719</sup> Cf. *Id.* VIII 79.

<sup>720</sup> Vid. SEGAL (1981: 55 y ss.) quien estudia la relación entre las ninfas e Hilas, así como la función del agua en este pasaje.

<sup>721</sup> Acerca de la interpretación del adjetivo Ἀργείῳ aquí y su posible relación con ἀργός (‘blanco’, ‘brillante’) vid. CAVALLINI (2000: 61).

“Y ellas lo asieron todas de la mano: que a todas el tierno corazón les rindió Amor con el deseo del muchacho argivo” (vv. 47-49).

No obstante, aunque poseídas por el amor y el deseo,<sup>722</sup> estas divinidades no encierran maldad y tratan de consolar al muchacho con una marcada actitud maternal:

Νύμφαι μὲν σφετέροις ἐπὶ γούνασι κοῦρον ἔχοισαι  
δακρυόεντ' ἀγανόισι παρεψύχοντ' ἐπέεσσιν

“Tenían las Ninfas al lloroso mancebo en su regazo y lo consolaban con tiernas palabras” (vv. 53-54).

Poco después, Teócrito afirma que Hilas no ha desaparecido, porque, a partir de su rapto, comparte la vida de las ninfas y, en consecuencia, se convierte en una divinidad como ellas: οὕτω μὲν κάλλιστος Ὕλας μακάρων ἀριθμεῖται (“Así, entre los bienaventurados se encuentra ahora el bellísimo Hilas”, v. 72). En cierto sentido, el episodio de Hilas se asemeja a las iniciaciones heroicas llevadas a cabo generalmente en el bosque, entre la maleza, por seres sobrehumanos que participan de las fuerzas de la naturaleza y las controlan, hecho relacionado, según Eliade (1981: 215), con que casi todos los héroes griegos han sido educados por ninfas o por centauros. De hecho, al final del idilio se invierten los destinos de ambos amantes gracias a la intervención de las ninfas: Heracles, de origen divino, recibe los reproches de sus compañeros por haber abandonado la nave y tiene que llegar a pie a la Cólquide, mientras que Hilas, de origen humano, se halla entre los bienaventurados. Una vez más, la τύχη ejerce su poder en el acontecer de lo humano.

## 2.10. Idilio XVII

Teócrito se dispone a celebrar en esta composición a su protector Ptolomeo y, en forma de priamel, exalta la nobleza inherente a él desde su nacimiento: Deípila –llamada

---

<sup>722</sup> BURTON (1995: 79) sugiere que la relación entre Hilas y las ninfas tal vez ejemplifique el peligro de mezclar impulsos eróticos y maternos en relaciones con mujeres poderosas y jóvenes.

aquí “la argiva”— se unió a Tideo y nació Diomedes, destructor de huestes; de Tetis y Peleo nació Aquiles; y de Ptolomeo y Berenice nació Ptolomeo II Filadelfo (vv. 54-8). Así, mediante esta construcción paralela, se iguala la figura del monarca a los héroes mencionados con anterioridad. Podemos notar cómo, en los dos primeros casos, se dirige el poeta a la ascendencia materna, esto es, a Deípila y Tetis respectivamente, mientras que, en el tercero, se dirige a Ptolomeo hijo. La alusión a un varón mediante una referencia a un personaje femenino, en especial la madre, es un rasgo arcaico tras el cual subyace probablemente el culto a la Madre Tierra.<sup>723</sup> Pero lo que aquí nos interesa es la mención particular a Tetis, divinidad marina e inmortal cuya relevancia le viene dada más por ser madre de un personaje importante que por sus propias acciones. Es una de las Nereidas, hija, por tanto, de Nereo y de Dóride, aunque existe otra variante que la presenta como hija del centauro Quirón. Pese a poseer personalidad propia en la tradición, la llamada a Tetis del *Id.* XVII 56 se lanza a un personaje mudo, lo cual no es extraño si tenemos en cuenta que incluso en la *Ilíada*, donde tiene voz propia, su presencia está siempre supeditada a la de Aquiles:

ἀλλὰ Θέτις βαθύκολπος ἄκοντιστὰν ἸΑχιλῆα  
Αἰακίδα Πηλῆι

“Tú, Tetis, la del airoso talle, (tuviste) al adardeador Aquiles, para Peleo Eácida” (vv. 54-5).

El adjetivo βαθύκολπος aparece ya en Homero (*Il.* XVIII 122, 339 y XXIV 215) aplicado a las mujeres de Troya y en los *Himnos Homéricos* (*h.Cer.* 5 y *h.Ven.* 257) a las ninfas como colectivo, siempre en plural, pero nunca lo hallamos referido a Tetis.<sup>724</sup> Tal vez no sea del todo casual el hecho de que, en el primer caso, quien menciona a las troyanas con el epíteto βαθύκολποι sea Aquiles, que pretende hacerlas llorar, precisamente el personaje ensalzado en el pasaje teocriteo que nos ocupa. En su sentido literal, ‘de profundo seno’, se entiende claramente su vinculación con la maternidad, probablemente más por la tradicional función de estas diosas como nodrizas —según se desprende del contenido de los *Himnos Homéricos* mencionados más arriba—, pues eran vírgenes. No obstante, en ocasiones, puede emplearse con el mismo significado que

<sup>723</sup> Acerca de esta misma característica en Píndaro *vid.* LÓPEZ SALVÁ (2002: 90).

<sup>724</sup> *Vid.* SANCHO ROYO (1979/1980: 64).

βαθύζωνος, es decir, ‘cuyo vestido recae sobre la cintura en profundos pliegues’.<sup>725</sup> Se trata, en definitiva, de enumerar mujeres que fueron madres de personajes ilustres a fin de establecer un paralelismo con respecto a la figura de los monarcas ptolemaicos, de forma que, en última instancia, Berenice es igualada a una divinidad.

## 2.11. Idilio XXI

El poeta se dirige en el *Id.* XXI a Diofanto, posiblemente un amigo suyo, para mostrarle que la pobreza despierta la mañana. A fin de ejemplificar el asunto, recurre a un suceso acaecido entre dos pescadores. Uno de ellos, Asfalión, soñó que pescaba un pez de oro y, en el momento de sacarlo del agua, tuvo miedo:

εἶλέ με δεῖμα  
μήτι Ποσειδάωνι πέλοι πεφιλημένος ἰχθύς,  
ἢ τάχα τᾶς γλαυκᾶς κειμήλιον Ἀμφιτρίτας.

“El temor se apoderó de mí, no fuera un pez querido a Posidón o a lo mejor un tesoro de la verde Anfitrite” (vv. 53-55).

Su recelo procede de la extrañeza que le produce el hallazgo y, en consecuencia, piensa que el pez debe guardar forzosamente un vínculo con alguna divinidad marina, ya sea el rey de los mares o su esposa. En efecto, Anfitrite es hija de Nereo y Dóride y dirige habitualmente el coro de sus hermanas. Danzando un día con las diosas cerca de la isla de Naxos, Posidón la vio, la raptó y se casó con ella. Al igual que en el *Id.* VII 59, es calificada con el epíteto γλαυκά que describe el color del medio en el que habita, el mar. Desempeñaba junto a su marido el mismo papel que Hera junto a Zeus o que Perséfone junto al dios de las tinieblas y solía ser representada con un numeroso séquito de divinidades marinas. Por tanto, lo desconocido se reviste en este poema con el nombre de lo inmortal. En efecto, sacar un pez de oro del mar es algo que sobrepasa los límites de la explicación racional y por ello se introduce el elemento etiológico divino materializado en la presencia de Anfitrite. Su mención, se debe, sin duda, a la idea de que cuanto hay en el

<sup>725</sup> Cf. SNELL-ERBSE (s.v. βαθύκολπος).

mar pertenece a los dioses que lo gobiernan de acuerdo con la ancestral creencia de que bajo los elementos de la naturaleza se hallaba la acción de divinidades de índole diversa.

### **3. Conclusiones**

Dada la magnitud de las conclusiones parciales que a continuación exponemos – debido, en parte, a la polifacética intervención de las ninfas en la poesía de Teócrito –, consideramos conveniente hacer una división en apartados que permita hacerse una idea global de los contenidos desarrollados con más detalle bajo cada epígrafe.

#### **3.1. Las ninfas son espectadoras: no cambian la acción**

La presencia de las ninfas contribuye, por lo general, a crear la atmósfera que envuelve a los protagonistas y se materializa a través de locuciones exclamativas (*Idd.* I 12; IV 29); juramentos (*Id.* V 17) o invocaciones (*Id.* V 70). Otras veces, las diosas aparecen a modo de interlocutor imaginario (*Idd.* VII 154; XVII 56); se las honra con alguna ofrenda o sacrificio (*Id.* V 12, 54, 140, 149) o su actuación se produce en el pasado y, por tanto, no puede considerarse que haya verdadera acción (*Id.* VII 92). A menudo participan en la recreación literaria de la naturaleza y el paisaje como es el caso de las verdes Nereidas en el *Id.* VII 60 y 137, personaje mudo que evoca el mar en calma; o simplemente conforman un elemento más del decorado (*Idd.* VIII 47 y 94; XXI 55). Incluso cuando son antagonistas permanecen silentes como Amarilis en el *Id.* III que, según se ha hecho notar, tiene todos los visos de ser una ninfa. Y lo mismo sucede con la Galatea del *Id.* XI, de cuya existencia dependen las acciones de Polifemo, pese a ser ella misma un personaje pasivo presente sólo en un segundo plano. Las ninfas, por tanto, no se muestran activas pero condicionan la existencia de los demás elementos del poema. La única excepción significativa a esta tónica general –ya que la actividad de Galatea en el *Id.* VI se ve justificada por la intención cómica del poema– se muestra en el *Id.* XIII, donde las ninfas dejan de ser un mero espectador para intervenir de manera tangible en el rapto de un muchacho (*Id.* XIII 47), además de utilizar el poder de la palabra para consolar al joven



(*Id.* XIII 53). Por consiguiente, estas deidades contribuyen a crear el ambiente, como lo hacen los árboles o las fuentes a los que, de hecho, representan.

### 3.2. El tema del mundo al revés

Este asunto se manifiesta fundamentalmente a través del personaje de Galatea en el *Id.* VI, donde la inversión de papeles desemboca en lo burlesco. En efecto, su comportamiento dista mucho del que adopta en el *Id.* XI y se aleja sustancialmente del papel que desempeñan, por lo general, las ninfas de los restantes poemas teocriteos. Así pues, el mundo al revés presenta en esta ocasión, por una parte, a Polifemo sentado en actitud pasiva y sin hacer nada y, por otra, a la ninfa, que actúa tanto en el plano físico – arroja manzanas, huye–, como en el emocional –se pone celosa–. De modo que, si lo normal es que el cíclope se vuelva loco por Galatea y que las ninfas tengan una actitud pasiva, gráfica, decorativa o de espectadoras, sucede aquí todo lo contrario y este recurso se alza como medio para provocar la risa del lector. La misma inversión de papeles la hallaremos también en otros lugares: por ejemplo, cuando el dios Pan provoca temor en el *Id.* I 15, pero se ve amenazado con una maldición en el *Id.* VII 109<sup>726</sup> o cuando en el *Id.* II vemos a una mujer desdichada en el amor, al modo de los varones en los restantes poemas que tratan el mismo tema.

### 3.3. Ninfas y Musas

Es notable en los poemas de Teócrito una cierta relación entre la presencia de las ninfas y las Musas en lo que se refiere a su influencia sobre los personajes protagonistas. Vamos por ello a analizar a continuación sus diferentes interacciones en los *Idilios*.

---

<sup>726</sup> Este tipo de amenazas son características de los λόγοι y de las εὔχαι mágicas. Vid. FANTUZZI-MALTOMINI (1996: 28).

### 3.3.1. *Ninfas y Musas sin relación específica*

Las ninfas coinciden con las Musas en los *Idd.* I, V, VII, XI y XVII. Encontramos una oposición entre ellas en el *Id.* I, donde las primeras se hallan del lado del cabrero, mientras que las segundas están al lado de Tirsis (*Id.* I 10).<sup>727</sup> Sin embargo, no hay verdadera oposición, puesto que al final tampoco hay certamen. Por añadidura, ambos colectivos de divinidades expresan un amor equitativo ante la muerte de Dafnis (*Id.* I 141). A menudo, Musas y ninfas coexisten vinculadas a un mismo personaje, como a Comatas en el *Id.* V. Sin embargo, no hay una relación próxima entre ellas, pues aparecen en momentos diferentes: las Musas en el v. 80 se oponen, no a las ninfas de los vv. 12, 17, 54, 70, 140 y 149, sino a Apolo que aparece en el v. 82, divinidades ambas relacionadas con la música. Tampoco en el *Id.* XI 6 entran las Musas en oposición con la ninfa allí presente, sino que coexisten en el mismo poema sin ningún vínculo efectivo entre ambas, pues pertenecen a dos planos temporales diferentes: las Musas se hallan en el presente, en el ámbito de la realidad, mientras Galatea permanece en el lejano pasado mitológico. Esta misma situación se encuentra en el *Id.* XVII, donde las Musas comparten la contemporaneidad del poeta (vv. 1 y 115), pero la ninfa Tetis acude desde el pasado a fin de ilustrar una circunstancia relevante para el encomio (v. 54). Por tanto, a pesar de su aparente cercanía, no parece haber una relación ni distribución definida entre ambos grupos de divinidades.

### 3.3.2. *Fusión de ninfas y Musas: las ninfas como fuente de inspiración*

En el marco del *Id.* VII –y sólo en él– se produce una aparente confusión entre el papel inspirador tradicional de las Musas y el de las ninfas. En efecto, en el v. 92 las ninfas aparecen en un contexto semejante al que ocupaban las Musas Heliconias de la *Teogonía* de Hesíodo. Las Musas, empero, habitan el ámbito de pasividad frente al papel creador de las ninfas, alejándose con ello sustancialmente de la tradición. Nuevamente, en el *Id.* VII 148, las ninfas aparecen en lugar de las Musas, cuando, a propósito del vino de Frasidamo,

---

<sup>727</sup> También aludimos a ello en el capítulo de las Musas.

el poeta les pregunta sobre hechos que acontecieron en el pasado como si fueran omniscientes. De esta guisa, las Musas ceden su protagonismo a favor de las ninfas y, en consecuencia, vemos en ello una suerte de fusión típica de la poesía alejandrina que trata siempre de innovar aunando elementos variados a fin de recrear una versión ingeniosa a partir de motivos tomados de la tradición.

### **3.4. Las ninfas y Dafnis**

Las ninfas se hallan vinculadas a Dafnis en los *Idd.* I, V, VII y VIII. Veamos los distintos tipos de relaciones que se establecen entre ellos en el marco de los poemas.

#### ***3.4.1. Las ninfas y la muerte de Dafnis***

Cuando Tirsis se dispone a cantar el triste final de Dafnis, lanza, en varias ocasiones, una serie de preguntas retóricas a las ninfas (*Id.* I 66). Pero, a diferencia de lo que veíamos en el punto anterior, no les pregunta a las ninfas por ser omniscientes, de la manera en que suele tradicionalmente invocarse a las Musas, sino que se dirige a ellas porque son los personajes más significativos en el contexto del nacimiento, la vida y la muerte de Dafnis (su madre era ninfa, se cría entre ninfas, fue amado por ninfas y muere a causa de una ninfa). Incluso de los lugares que enumera el poeta a continuación (vv. 67-9) como posible ubicación de las ninfas, el Etna y el río Ácide se vinculan desde un punto de vista etiológico con las divinidades que tratamos. En consecuencia, las ninfas acompañan a Dafnis hasta su muerte, al igual que lo hacen las Musas (*Id.* I 141).

#### ***3.4.2. Oposición ninfas / Dafnis***

El poeta establece la oposición entre Comatas y Lacón a través de la mención de las ninfas y de Dafnis, de suerte que si el primero menta a las divinidades femeninas, el segundo introduce una alusión al pastor (*Id.* V 17 y 20). Se marca así una contraposición

entre el mundo masculino y el femenino, recurso abundantísimo en el corpus de nuestro autor.

### **3.4.3. *Ninfas y Musas con Dafnis***

Tanto las Musas como las ninfas aparecen en el discurso de Comatas del *Id.* V 80. Las primeras comparten el mismo verso (v. 80) con Dafnis, de suerte que éste se encuentra nuevamente aquí rodeado de Musas –en el verso– y de ninfas –por las alusiones de Comatas–. Ya hicimos notar en el comentario a este *Id.* V que Comatas se opone a Dafnis como personaje masculino y que es preferido por las divinidades femeninas.

### **3.4.4. *Ninfas y Dafnis sin relación en el mismo poema***

El cabrero Lícidas, en el mismo canto en el que menciona a las Nereidas (*Id.* VII 59), afirma un poco más adelante (*Id.* VII 73) que Títiro cantará para él la leyenda de Dafnis, de modo que hay cercanía en la composición, pero no necesariamente una relación directa.

### **3.4.5. *Ninfa esposa de Dafnis***

En dos poemas distintos se menciona a la ninfa que Dafnis desposó, pero su nombre no es coincidente en ambos. Por una parte, en el *Id.* VII 73, es llamada Jénea cuando Lícidas afirma que Títiro cantará cómo Dafnis se enamoró de la ninfa que desencadenó el sufrir y la muerte del pastor. Por otra, el nombre de la deidad varía en el *Id.* VIII 47 y 93, donde se la llama Naíde. Ahora bien, cabe preguntarse si, en realidad, la figura de Dafnis responde en todos los poemas al mismo personaje, pues, además de los *Idd.* I, V, VII y VIII, Dafnis es protagonista y actúa en otros dos idilios. En efecto, en el *Id.* IX Dafnis es un pastor a quien un personaje anónimo invita a cantar junto con Menalcas, después de lo cual entonan efectivamente un breve canto. Pero también el pastor que mantiene un diálogo amoroso con la pastora Acrotíme en el *Id.* XXVII recibe el mismo nombre, Dafnis, aunque éste, como él mismo afirma en el v. 42, es hijo de Lícidas y Nomea, y no el

semidiós vástago de Hermes y enamorado de una ninfa. Así pues, de todas las apariciones de Dafnis, el único denominador común es su caracterización como vaquero.

### 3.5. Profesión de los personajes asociados a las ninfas

En términos generales, podemos decir que las ninfas aparecen relacionadas indistintamente con la figura del cabrero (*Idd.* III, V y VII) o del vaquero (*Idd.* I, IV, VI y VIII). No obstante, en todos los casos se hallan vinculadas con el protagonista: en el *Id.* I con el vaquero Tirsis; con el cabrero anónimo en el *Id.* III; con el vaquero Coridón en el *Id.* IV; con el cabrero Comatas en el *Id.* V; con Dafnis y Dametas en el *Id.* VI; con Lícidas y Simíquidas en el *Id.* VII y, finalmente, con Dafnis en el *Id.* VIII. Por otra parte, hay también ninfas en cuatro poemas cuyos protagonistas no son pastores: son los *Idd.* XI, XIII, XVII y XXI. En dos de ellos, los *Idd.* XI y XIII, figuran personajes reales –el médico Nicias y el propio poeta– que relatan las aventuras de personajes de la tradición mitológica, coincidiendo, por lo demás, también en el tema –el amor– y la estructura –mito a modo de ejemplo–, lo cual sugiere una elaboración no muy lejana en el tiempo. Los personajes mitológicos son, por una parte, el cíclope Polifemo y la ninfa Galatea en el *Id.* XI y Heracles e Hilas en el *Id.* XIII. En el tercero de ellos, el *Id.* XXI, dos personajes reales, el poeta y Diofanto, se oponen a dos ficticios, Asfalión y “el otro”. Por último, en el *Id.* XVII un personaje real, el mismo Teócrito, se dirige a otro real, aunque ausente: el monarca Ptolomeo. En cualquier caso, podemos concluir que las menciones a las ninfas aparecen siempre en boca de personajes protagonistas.

### 3.6. Oposición Pan / ninfas

La presencia de Pan y las ninfas, siendo todos ellos divinidades agrestes, es más que natural en un poeta bucólico. Sin embargo, el hecho de que sus figuras se hallen contrapuestas resulta paradójico, sobre todo, porque Pan es hijo de una ninfa, la más hermosa de las hijas de Dríope, según el *hPan* 31 y ss. Pero lo cierto es que Pan –

empleando las palabras de Otto (1981: 37)– “es el polo opuesto masculino de las amorosas formas divinas de las ninfas, las que le temen cuando él llega a desearlas, pero no podrían estar sin su danza etérea y sin su música maravillosa”. Veamos, pues, sus relaciones.

### ***3.6.1. Pan y ninfas junto al mismo personaje***

Tanto las ninfas como Pan constituyen un elemento clave en la existencia de Dafnis, dado que Pan lo había instruido en el arte musical y por ello el pastor reclama su presencia al término de su vida en el *Id.* I 123. En consecuencia, esta relación entre las divinidades y el protagonista se da, tanto en el plano mitológico tradicional, como en el plano ficticio que recrea el *Id.* I. Pero la diferencia estriba en que las ninfas representan el mundo de lo positivo, mientras que Pan se halla inmerso en el lado negativo de la existencia, pues despierta temor, tiene mal genio y es tremendamente irascible (*Id.* I 13-15). También en el *Id.* IV 29 las ninfas se emplean como pretexto para una exclamación a propósito de una siringa que, en definitiva, es un atributo de Pan, de modo que, en este sentido, ambas deidades podrían considerarse en un mismo nivel y junto al mismo personaje, pero sin enfrentarse.

### ***3.6.2. Pan y ninfas en oposición***

La oposición de Pan y las ninfas se materializa siempre a través de personajes que se enfrentan. Así, en el *Id.* I 12 Tirsis menciona a las ninfas y se opone al cabrero que en el v. 15 dice temer a Pan, de forma que este dios, aunque no aparezca directamente –pues se halla ausente, lo mismo que las ninfas–, deja notoria huella en el desenlace de la acción, en tanto que el cabrero se abstendrá incluso de cantar por esta causa. También en el *Id.* IV las ninfas y Pan son mencionados por los protagonistas que se enfrentan. En efecto, Coridón profiere en el v. 29 una exclamación en la que introduce a las ninfas, mientras que su oponente, al final del poema, menciona a los sátiros y a los Panes –esta vez en plural– para ilustrar el desenfreno sexual de un viejito (v. 62). Nuevamente, en el *Id.* V 12 un personaje, Comatas, habla de un sacrificio a las ninfas y dos versos después su interlocutor, Lacón, le

responde con una invocación a Pan. Pero el verdadero contraste se da entre los vv. 14 y 17 del mismo poema, donde se oponen las dos llamadas de los protagonistas a sus divinidades protectoras, Lacón a Pan y Comatas a las ninfas. El mismo tipo de oposición se encuentra también en el *Id.* V 54 y 55, pero esta vez Lacón menciona a las ninfas y Lacón a Pan, de forma que intercambian los papeles como técnica de persuasión. Una vez más, si en el mismo *Id.* V 70 Comatas le había pedido imparcialidad ‘por las Ninfas’, ahora es Morsón quien alude a que debe hacerse un sacrificio en honor de estas divinidades. Curiosamente Comatas evoca al dios Pan como elemento sorpresa en el v. 141. Tampoco falta el contraste en el *Id.* VI 21, donde Polifemo afirma ‘por Pan’ no ignorar la presencia de Galatea, de forma que la exclamación del cíclope, que se resiste al amor de la ninfa, representa a la divinidad que también en otros lugares de la obra teocritea se opone a las ninfas. Finalmente, en el *Id.* VII Lícidas habla en su canto de las Nereidas y del triste final de Dafnis a causa de la ninfa Jénea, y Simíquidas, por su parte, ruega a Pan que ponga a un doncel en los brazos de su amigo (vv. 103-106). Si lo hace obtendrá su recompensa; de lo contrario, lanza una serie de maldiciones contra la divinidad, lo cual muestra un mundo al revés. En definitiva, es claro que Pan es la contrapartida masculina de las ninfas, tal como lo era Apolo respecto de las Musas.

### 3.7. Ninfas en plural

Cuando encontramos el colectivo de las ninfas en plural, aparece, bien en exclamaciones, bien sustituyendo a las Musas en calidad de personaje omnisciente o como elemento del paisaje bucólico. En el primer caso, se trata generalmente de exclamaciones de sorpresa o expresiones formularias (*Idd.* I 12; IV 29 y V 17, 70). Como personaje omnisciente, las ninfas sirven de apoyo al poeta en la narración o descripción de los hechos. En efecto, éste recurre a ellas para dar mayor credibilidad presentando los acontecimientos como conocidos también por el mundo divino (*Idd.* I 66, 141; V 12, 54, 140 y VII 92, 154). Otras veces, las ninfas contribuyen a ambientar el paisaje bucólico recreando elementos presentes en el mundo pastoril (*Idd.* V 12, 149 y VII 137).

### 3.8. Ninfas en singular con nombre definido

Del colectivo de las ninfas, se presentan algunas con una identidad muy bien definida. Unas, de entre las cuales destaca con diferencia Galatea (*Idd.* VI 6; XI 8, 13, 19, 63, 76), poseen una tradición conocida por todos. Junto a ella tenemos a Amarilis (*Idd.* III 1, 6, 22 y IV 36, 38); Naíde (*Id.* VIII 94); Tetis (*Id.* XVII 57); Anfitrite (*Id.* XXI 55); Jénea (*Id.* VII 73) y la tríada formada por Eunice, Málide y Niquía (*Id.* XIII 45, 47, 53). Además de éstas, debemos considerar aquí un grupo de ninfas con identidad propia como colectivo: las Nereidas (*Id.* VII 60).

Aparte de Jénea, Naíde, Málide y la Amarilis del *Id.* III, que es probablemente una ninfa por las pinceladas que rodean su presencia en el idilio –pues el otro personaje homónimo del *Id.* IV debe de ser una pastora acerca de la cual no disponemos de ningún dato–, todas las demás ninfas de la poesía teocritea son Nereidas o guardan algún vínculo con el agua. Según hemos visto, Galatea es un personaje clave en dos poemas. En el *Id.* VI, que recrea la cómica inversión entre los papeles de Polifemo y Galatea, no se dice de manera explícita que sea una ninfa y tan sólo se alude a ella una vez con su nombre propio en singular al comienzo de la canción de Dafnis (v. 6). El *Id.* XI, que presenta la versión común, menciona de forma indirecta a otra ninfa, la madre de Polifemo, Toosa. De otro lado, debemos hacer notar la variedad de perspectivas en el tratamiento de las ninfas en el *Id.* VII, pues tenemos juntamente con las Nereidas (v. 60) –cuya función es la de recrear el paisaje natural–, a las ninfas en general (vv. 92, 137, 148 y 154) y, frente a ellas, a Jénea (v. 73), que nos sitúa ante un episodio mitológico. Tanto la Nereida Tetis como Anfitrite aparecen en alusiones de carácter mitológico cuya finalidad es la de ilustrar algún aspecto de la temática dominante del poema. En definitiva, podemos concluir que las ninfas individualizadas con nombre propio en singular responden, generalmente, a personajes importantes tomados de la tradición mitológica, cuya presencia en los idilios individualiza la acción que en ellos se desarrolla.



### 3.9. Los epítetos de las ninfas

Las ninfas de los *Idilios* carecen por lo general de epíteto cuando se presentan como un colectivo en plural.<sup>728</sup> Tan sólo en dos ocasiones aparecen caracterizadas por un adjetivo y Teócrito coincide, en cierto modo, con sus antecesores al elegir calificativos referentes a cualidades físicas o relacionados con la apariencia externa. En uno de los casos, el colectivo posee, además, identidad propia definida mediante su patronímico: γλαυκαῖς Νηρηῖσι (*Id.* VII 58); en el otro, sumada al adjetivo correspondiente, una aposición relacionada con sus actividades y su poder precisa mejor la caracterización de las diosas: Νύμφαι ἀκοίμητοι, δειναί Θεαί ἀγροιώταις (*Id.* XIII 44).

Por otra parte, en contadas ocasiones encontramos a una ninfa con nombre propio calificada por un epíteto que pertenece preferentemente al campo semántico de las cualidades sensoriales o describe el aspecto físico. Así, por ejemplo, tenemos κυάνοφρον νύμφα (*Id.* III 18-9), καλά Ναῖς (*Id.* VIII 43), λευκά Γαλάτεια (*Id.* XI 19) o γλαυκᾶς Ἀμφιτρίτας (*Id.* XXI 55). Sin embargo, Teócrito no se queda en lo externo y sus adjetivos contienen con frecuencia una deliberada polisemia como son los casos de χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί (*Idd.* III 6; IV 38) o Θέτις βαθύκολπος (*Id.* XVII 56). Por último, algunos calificativos sirven a modo de distintivo, de forma que especifican el origen de las deidades, según sucede con ταύτας τὰς λιμνάδας Νύμφας (*Id.* V 17) y Νύμφαι Κασταλίδες (*Id.* VII 148), convertido este último en epíteto de clase.

### 3.10. Oposición masculino / femenino

A menudo la oposición entre un elemento masculino y otro femenino sirve para marcar el antagonismo de los personajes principales, al modo en que ocurre entre las Musas y Apolo en el *Id.* V 80-82, que se alinean respectivamente junto a Comatas y a

---

<sup>728</sup> No sucede así en la épica arcaica, donde las ninfas como colectivo aparecen mencionadas cuarenta y nueve veces llevando en más de la mitad de los casos uno o más epítetos referentes, por lo general, a su estrecha relación con la naturaleza. *Vid.* DÍEZ Y PLATAS (2000: 21 y ss.).

Lacón. Teócrito gusta sobremanera de este recurso poético que consiste en componer series equivalentes en los discursos de dos personajes que se enfrentan. Así, Comatas se refiere siempre a divinidades femeninas (Musas y ninfas) y personajes femeninos (su zagala Clearista y Alcipa, a la que no quiere); mientras que Lacón invoca a divinidades masculinas (Apolo y Pan) y ama al doncel Crátidas y a Eumedes. Además, el premio de Comatas, vencedor completamente inmerso en un mundo femenino, es una cordera (v. 24) y, consecuentemente, el premio de Lacón es masculino, un cabrón (v. 31). En el mismo poema (v. 149), otra mención a las ninfas aparece junto a una oposición entre un macho cabrío llamado Blanquillo y una cabra, y no es casual que Comatas, rodeado siempre de elementos femeninos, amenace con destruir la masculinidad de Blanquillo mediante la castración. De modo semejante, en el *Id.* VII, Lícidas menciona en su canto elementos femeninos (las Nereidas y la ninfa Jénea), pero Simíquidas, como contrapartida, recurre a elementos masculinos (Febo y Pan). De nuevo en el *Id.* VIII 47 se da un paralelismo entre “la bella Naíde” de Dafnis y “el hermoso Milón” de Menalcas (v. 43). En efecto, Meineke tenía sus razones para pensar en esta correspondencia, dado que, según hemos visto ya en reiteradas ocasiones, ésta es una construcción favorita de Teócrito. Finalmente triunfa, como es lo habitual, el elemento femenino (v. 94), de suerte que en Teócrito adquiere más fuerza y relevancia, al parecer, el amor heterosexual, pese a la atmósfera doria que envuelve sus composiciones.

Otras veces no hay oposición entre los protagonistas, como en el *Id.* VI, donde ambos son varones, se aman y, además, empatan. Sin embargo, en un segundo plano se da una contraposición de este tipo en el tema de Polifemo y Galatea. Si Galatea es activa, Polifemo es pasivo, mientras que en el *Id.* XI sucede lo contrario. La expresión de Polifemo (καὶ τὸν Πᾶνα, v. 21) marca la oposición entre Pan y la Nereida. En efecto, este idilio que recrea el tema de la mujer como eterno mal del hombre, de tradición hesiódica, presenta a un varón, Polifemo, víctima de la crueldad de dos ninfas: Galatea y su propia madre. Cuando canta para su amada, toca la siringa mejor que ningún otro cíclope (vv. 38-39). Pero es que este instrumento es atributo de Pan y en otros lugares se opone a las ninfas, de modo que forma parte, en este contexto, de la simbología del mundo masculino. De hecho, incluso cuando no hay oposición, como en el *Id.* VIII, donde la siringa pertenece por igual al ámbito de sendos protagonistas, el instrumento de Pan jamás se halla vinculado a una mujer. Por tanto, no es extraño que, ante la indiferencia de Galatea, Polifemo invoque a una divinidad masculina para protegerse del daño procedente

de un personaje femenino: οὐ μὰ Δί' ("por Zeus", v. 29). En sintonía con lo anterior, el elemento femenino es también culpable de la tristeza del masculino en el *Id.* XIII. En efecto, por culpa de las ninfas, Hilas es un "lloroso mancebo" y Heracles está "acongojado" (vv. 54-55). Pero, como también en los demás poemas, el elemento femenino es más poderoso y resulta vencedor, haciéndose su voluntad, a pesar de que la oposición masculina sea más numerosa. Como es lógico, la divinidad tiene más poder, aunque en última instancia sea Eros quien conquiste a las propias diosas. Finalmente, tan sólo en un poema, el *Id.* XXI, no hay oposición entre lo masculino y lo femenino, sino que ambos esposos, Anfitrite y Posidón, aparecen juntos a un mismo nivel, lo cual es indicio de su buena avenencia y armonía conyugal.

### 3.11. Las ninfas y la oposición temporal

Con frecuencia las ninfas aparecen en momentos de transición temporal dentro de los poemas, si bien, en ocasiones, de forma sutil. Por ejemplo, en el *Id.* V 12 se da una oposición entre pasado y futuro, de forma que las ninfas se hallan junto a una cabra y una cordera respectivamente. Por otra parte, un quiasmo temático se dibuja en el plano semántico entre el presente y el pasado marcado, como vimos, por la zalea. También en el *Id.* VI 29 se contraponen presente y pasado –si antes era el cíclope quien cortejaba a Galatea, ahora sucede a la inversa– y algo semejante ocurre en el *Id.* XVII, donde la Nereida sirve de enlace entre el mítico y lejano pasado y el presente (vv. 54 y ss.). Sin embargo, en el *Id.* XXI la ninfa aparece en el plano de lo irreal, en el sueño de Asfalión, personaje que paradójicamente evoca por su nombre todo el ámbito de la seguridad, y no hay, por tanto, una ruptura temporal propiamente dicha.

Pero también pueden darse varias contraposiciones temporales relacionadas con las ninfas dentro de un mismo poema, como en el *Id.* VII, donde hay ruptura entre el presente (Nereidas, v. 60) y el futuro (leyenda de Dafnis, v. 73); entre el pasado (ninfas, v. 92) y el futuro (Pan, v. 103), así como entre el presente y el pasado, cuando Teócrito dirige una serie de preguntas retóricas a las ninfas de Castalia (v. 148) que se refieren al vino ofrecido por Frasidamo. En el *Id.* XI el tiempo presente del monólogo de Polifemo se rompe con una referencia a su madre en pasado (v. 27), tras lo cual regresa al tiempo presente. La

ruptura temporal sirve de transición a otro tema que continúa desarrollándose en el tiempo en que había comenzado la narración. Así, en el v. 54 se refiere a su madre en pasado, pero en el v. 67 vuelve a hablar de ella en presente a la vez que la increpa, tal vez con la intención de darle viveza a la acusación. La última mención a la madre se da en tiempo futuro (v. 70). Del mismo modo, en futuro intenta consolarse pensando en un venidero encuentro con otra Galatea aún más bella (v. 76). En resumen, tenemos la siguiente estructura temporal: Galatea-presente/madre-pasado-presente-futuro/otra Galatea-futuro. De este modo, podemos concluir que la presencia de las ninfas marca un cambio, tanto en el desarrollo del tiempo de la acción como en el de la temática del poema.

## II. MUSAS

### 1. Introducción

Las Musas, a diferencia de las ninfas, forman una unidad cerrada. Mientras que en Homero sólo aparecen con la denominación genérica de Μοῦσαι, Hesíodo (*Th.* 76 y ss.) es el primero en ofrecer sus nombres –por lo que quizás fuera él su inventor–, presentándolas como responsables de su inspiración divina. Con todo, en *Los Trabajos y los Días*, debido probablemente a la naturaleza humana de su contenido, no se detiene el autor del mismo modo en la descripción del aparato divino. En cambio, los vv. 1-114 de la *Teogonía* constituyen un extenso prólogo dedicado a estas diosas, en el que el beocio narra su nocturno encuentro con ellas en la ladera del Helicón. Resulta significativo el hecho de que la introducción al motivo principal, es decir, la cosmogonía propiamente dicha, ocupe una décima parte de la totalidad de la composición, que se abre así con el nombre de las deidades de las artes:

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν,  
αἱ θ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε

“Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón”<sup>729</sup> (vv. 1-2).

La teogonía en sentido estricto se inicia, pues, en el v. 35 con el origen de las Musas y es evidente que el poeta comienza así porque las diosas constituyen el hilo conductor más adecuado para la transición temática, pues ya ha empezado a hablar de ellas:

Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ ὑμνεῦσαι  
τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου

---

<sup>729</sup> Trad. de PÉREZ-MARTÍNEZ (1983: 69).

“Comencemos por las Musas que a Zeus padre con himnos alegran su inmenso corazón dentro del Olimpo”<sup>730</sup> (vv. 35-36).

La historia de su nacimiento era explicada por Píndaro en su *Himno a Zeus*, pero esta obra se perdió, no sin que antes la leyera Aristides (II 142 Dind.), quien deja conocer su contenido: cuando todo estuvo creado, Zeus les preguntó a los dioses si notaban la ausencia de algo y éstos le pidieron que creara a las Musas.<sup>731</sup> Las Musas son nueve hermanas –número que aparece por primera vez en Homero (*Od.* XXIV 60)–, hijas de la titánide Mnemósine y de Zeus, si bien a veces se las presenta como hijas de Harmonía, o de Urano y Gea. Plutarco (*Mor.* 743d) informa de que las Musas fueron denominadas Μνείαι y su nombre, relacionado con *mens* según Wakernagel,<sup>732</sup> explicaría su filiación con la diosa de la memoria, de tal forma que el término Musa vendría a significar ‘la que piensa’ o ‘la que recuerda’ y esto encaja con los contextos homéricos en que aparece.<sup>733</sup> Otros autores, en cambio, vinculan su nombre con μένος, significando así ‘la que tiene poder’,<sup>734</sup> y de ahí sus dotes para saberlo todo. Su genealogía posee carácter simbólico y, de uno u otro modo, se relaciona con unas concepciones filosóficas acerca de la primacía de la música en el universo y personifican el pensamiento en todas sus formas. Su canto más antiguo conocido celebró la victoria de los Olímpicos sobre los Titanes, símbolo del nacimiento de un nuevo orden. En la Antigüedad había dos grupos principales de Musas: las de Tracia o de Pieria, relacionadas con Dioniso y el mito de Orfeo, presentes en los *Idd.* X y XI, y las de Beocia o del Helicón vinculadas a Apolo y a la fuente Hipocrene, ausentes en los *Idilios*, si bien hallamos una breve referencia a ταῖς Ἑλικωνιάσιν en el epigrama recogido en *A.P.* VI 336, atribuido a Teócrito. Como recuerda Otto (1981: 89), su vínculo con Apolo se evidencia claramente en el conocido sobrenombre del dios como Μουσηγέτης o ‘conductor de las Musas’ y, en numerosas ocasiones, aparecen juntos en colaboración: al final del primer canto de la *Ilíada* (vv. 603-5), ellas cantan en el banquete de los dioses, mientras Apolo toca la cítara –lo mismo que sucede en el *h.Ap.* 201– y, en el *Escudo* de Hesíodo (v. 202), el dios cantor también se presenta con las Musas. Por ello, el beocio (*Th.* 94-) afirma que de las Musas y de Apolo descienden los aedos y tañedores de cuerdas.

<sup>730</sup> Trad. de PÉREZ-MARTÍNEZ (1983: 72).

<sup>731</sup> Vid. OTTO (1981: 56).

<sup>732</sup> Cf. *RE* (s.v. Musai) y ROSCHER (s.v. Musen).

<sup>733</sup> Vid., por ejemplo, Hom., *Il.* II 484 y 491.

<sup>734</sup> Vid. *Der Kleine Pauly* (s.v. Musai).

En cualquier caso, las Musas se hallan generalmente vinculadas a la naturaleza y, de modo particular, a la montaña, de donde toman algunos de sus distintos epítetos. Según Wackernagel,<sup>735</sup> la palabra *μούσα* –con seguridad de origen indoeuropeo– se relaciona asimismo con la latina *mons*, de tal manera que las Musas podrían ser etimológicamente las ‘muchachas del monte’. Con estas últimas, las Heliconias, se encontró Hesíodo, según afirma al comienzo de su *Teogonía*, mientras que invoca a las de Pieria en el prólogo de *Trabajos y Días* (vv. 1-10), hecho que ha suscitado cierta polémica entre los estudiosos.<sup>736</sup> En realidad, los lugares donde se les rendía culto eran muy diversos:<sup>737</sup> el Olimpo, donde nacieron (Hes., *Th.* 62 y ss. y 99-100); el Helicón (Paus., IX 29<sup>738</sup> y Hes., *Th.* 1-3); Tespia (Corinn., *PMG* 21); Delfos (Plu., *Mor.* 398c), donde la primera sibila llegó desde el Helicón y fue educada por las Musas; Atenas (Paus., I 19), en la colina llamada Μούσειον –ahora *Philopapos*– donde cantó Museo y donde debe de haber sido enterrado; Trecén (Paus., II 31, 3), donde había un lugar sacro de las Musas donado por Ardalo, el hijo de Hefesto, que inventó la flauta; Olimpia (Paus., V 14, 10), donde había un altar común a Dioniso y a las Cárites junto al cual había también uno de las Musas y otro de las ninfas; Megalópolis (Paus., VIII 31, 5 y VIII 32, 2), donde vio Pausanias antiguas imágenes de madera de Hera, Apolo y las Musas, además de un templo en ruinas de las Musas, de Apolo y de Hermes; Esparta (Paus., III 17, 5), donde había un altar de las Musas; en Tarento, donde había un Μούσειον junto al mercado (Pol., VIII 27 y ss.); en Metaponto (Diog. Laerc., VIII 1, 4), en el lugar sagrado de las Musas donde Pitágoras había muerto; en Crotona (Porph., *VP.* 4), en la casa de las Musas que fue consagrada a Pitágoras; en Turios, donde había un culto muy antiguo a las Musas (*Schol. in Theocr.* VII 78); en Turios de Beocia, donde se encontró un Μούσειον (Plu., *Sull.* 17) y, finalmente, en Alejandría de Egipto, donde la actividad del Museo influyó notoriamente en la trayectoria vital de Teócrito.

Existen variantes respecto al número de las Musas dependiendo de los lugares y, a pesar de su reconocida mayoría, siempre se es consciente de que en esencia sólo hay una Musa, según atestigua la invocación a la diosa del comienzo de la *Odisea*. Antiguamente, las Musas eran tres, como las Cárites, pero este número se triplicó hasta llegar a nueve. En

<sup>735</sup> *Ibidem.*

<sup>736</sup> Vid. PEREZ JIMENEZ-MARTINEZ DIEZ (1983: 121, n. 1).

<sup>737</sup> Vid. OTTO (1981: 102-5).

<sup>738</sup> En el mismo lugar, Pausanias dice que el culto de las Musas era considerado autóctono de Beocia, si bien los testimonios epigráficos lo hacen originario de Tracia, pese a haberse consolidado efectivamente en Beocia. Vid. OTTO (1981: 11).

efecto, tres Musas sagradas se detuvieron en el Helicón (Paus., IX 29), tres eran adoradas en Sición (Plu., *Mor.* 746e), así como en Delfos (Plu., *Mor.* 744d). Sin embargo, en Lesbos había un culto dedicado a las siete Musas. A partir de época clásica se considera que son nueve y a cada una de ellas se le asocia una función determinada, aunque varían sus atribuciones según los autores. En los últimos tiempos de Roma generalmente se relaciona a Calíope ('la de bella voz') con la poesía épica; a Clío ('la que da fama') con la historia; a Polimnia ('la de variados himnos') con los himnos a los dioses y, más tarde, la pantomima; a Euterpe ('la muy encantadora') con la flauta y la poesía lírica acompañada de flauta; a Terpsícore ('la que ama el baile') con la poesía ligera y la danza; a Erato ('la amable') con la lira y la poesía lírica coral; a Melpómene ('la que canta') con la tragedia; a Talía ('la festiva') con la comedia y la poesía bucólica y a Urania ('la celestial') con la astronomía. En Teócrito, empero, no encontramos ni una sola vez una Musa caracterizada por su nombre<sup>739</sup> y, lo mismo que en Homero, estas diosas aparecen habitualmente mencionadas como colectivo en plural. Con todo, en los *Idilios* hay dos referencias a una Musa en singular, en los *Idd.* VII 82 y IX 32, pero no sabemos de cuál de ellas se trata. En efecto, la Musa es siempre compañera del canto poético, pero nada indica que se trate de Talía, inspiradora de la poesía bucólica. Esta mención representa, en realidad, el mismo personaje colectivo que cuando aparece en plural.

Aunque las Musas no poseen ciclo legendario propio, se asocian a algunos mitos relacionados con *agones* musicales: el poeta tracio Támiris perdió la vista y la facultad de cantar tras atreverse a competir con ellas;<sup>740</sup> las Sirenas perdieron sus alas y cayeron al mar por el mismo motivo y las Musas actuaron como jueces en el certamen entre Apolo y Marsias. Según otra leyenda,<sup>741</sup> las Piérides eran nueve doncellas, hijas de Píero de Pela y de Evipe, que quisieron rivalizar con las Musas. Como eran muy hábiles en el arte del canto, se marcharon al Helicón, morada de las hijas de Zeus, y les propusieron una competición, en la cual fueron vencidas. Para castigarlas, las Musas las transformaron en urracas u otras clases de aves. Pausanias (IX 29, 2 y ss.) añade que las Piérides tenían los mismos nombres que las hijas de Zeus y que hasta tal punto se llegaron a confundir con ellas que los hijos atribuidos a éstas eran, en realidad, hijos de las Piérides, ya que las

<sup>739</sup> A no ser en el sutil juego de palabras del *technopaegnon* Σύριγγις: Καλλιόπα / Νηλεύστῳ (vv. 19-20). En efecto, observa LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 221), Calíope es el nombre de una Musa y Eco es muda porque nunca toma espontáneamente la palabra. Pero, a la vez, tiene una bella voz, de tal forma que quizás haya aquí una antítesis entre ser invisible y el nombre de Calíope que, si presentara ω en lugar de ο podría significar 'la del bello rostro'. Sobre el motivo de esta elección del poeta *vid.* CAMILLONI (1998: 71-75).

<sup>740</sup> *Vid.* Hom., *Il.* II 595 y ss.

<sup>741</sup> *Vid.* Ov., *Met.* V 669 y ss.



diosas no perdieron nunca su virginidad. Sin embargo, Apolodoro (I 3, 2) recoge la descendencia de las Musas, de forma que, por ejemplo, se explica el origen de las cualidades musicales de Orfeo por ser vástago de Calíope. Sea como fuere, las Musas cantaban en todas las grandes fiestas de los dioses, especialmente en las bodas como las de Tetis y Peleo o las de Cadmo y Harmonía. De hecho, casi no hay culto sin música<sup>742</sup> y las Musas se alzan así como elemento de unión entre el mundo de los mortales y la esfera de lo divino constituyendo, de este modo, la panacea para los sufrimientos terrenales.<sup>743</sup>

Pasemos, pues, a analizar su presencia en los *Idilios*.

## 2. *Idilios*

En Teócrito las Musas aparecen en los *Idd.* I, V, VII, IX, X, XI, XVI, XVII y XXII, es decir, en nueve poemas entre un total de treinta.

### 2.1. *Idilio I*

La acción de este *Id.* I se desarrolla en Sicilia, donde surge una competición de canto entre dos pastores, Tirsis y un cabrero: el uno famoso como cantor; el otro por los dulces sonos de su siringa. En ambos casos, el premio obtenido por la victoria habrá de ser repartido entre el cantor y la divinidad que lo inspira:

αἶ κα ταὶ Μοῖσαι<sup>744</sup> τὰν οἶδα δῶρον ἄγωνται,  
 ἄρνα τὸ σακίταν λαψῆ γέρας· αἱ δέ κ' ἀρέσκη  
 τήναις ἄρνα λαβεῖν, τὸ δὲ τὰν ὄιν ὕστερον ἄξῃ.

“Si las Musas se llevan de premio una oveja, obtendrás tú de galardón un cordero amamantado en la majada; si a ellas les place tomar el cordero, te llevarás tú después la oveja” (vv. 9-11).

<sup>742</sup> Vid. GARCÍA LÓPEZ (1998: 82).

<sup>743</sup> Para OTTO (1981: 66), el origen de esta panacea radica en que las Musas aportan claridad de espíritu y dotan al ser de todo cuanto necesita, según se aprecia en la *Elegía a las Musas* de Solón (*fr.* 1 D), donde las diosas podrían darle el bienestar de los bienaventurados dioses y la fama de los hombres.

<sup>744</sup> Sobre las formas dialectales de esta palabra vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 4) y MOLINOS (1990: 57).

De esta forma, si vence Tirsis serán las Musas quienes compartan con él el obsequio, que podrá ser un cordero o una oveja en función de su propia preferencia; si, por el contrario, vence el cabrero, éste habrá de repartir su premio con Pan (vv. 9 y ss.). Pero, en cualquier caso, son las Musas las que tienen el privilegio de la primera elección. En opinión de Hunter (1998: 73), la asociación de estas diosas con las ovejas debe retrotraerse a la “iniciación” de Hesíodo mientras pastoreaba. Según el mismo autor, la forma eólica del término Μοῖσαι, en lugar del dórico Μῶσαι, resulta extraña, aunque tal vez fuera ésta la elección de Teócrito. Con todo, al final, sólo Tirsis se anima a cantar porque el cabrero teme despertar a Pan. Por ello, es en última instancia la Musa quien se lleva el premio, pues los hombres no son sino medios a través de los cuales se expresa la divinidad.

En el primer parlamento entre Tirsis y el cabrero se aprecia un paralelismo entre varios términos.<sup>745</sup> Por una parte, Tirsis es un pastor de vacas, mientras su oponente lo es de cabras. Cabe señalar que en Teócrito parece haber una jerarquía entre las diversas profesiones ganaderas, en cuya cumbre se halla el vaquero, luego el pastor de ovejas y, por último, el cabrero.<sup>746</sup> Este hecho se refleja claramente en la expresión del v. 86 que denota una degradación: βούτας μὲν ἐλέγευ, νῦν δ' αἰπόλῳ ἀνδρὶ ἔοικας (“Vaquero te llamaban, ahora pareces un cabrero”). También en la *Odisea*, aunque de un modo bien distinto, el cabrero es precisamente el peor de todos los pastores. En efecto, en el canto XV, el porquerizo Eumeo –presumiblemente de incluso inferior categoría– se muestra en todo momento fiel a Odiseo frente al cabrero Melancio que le insulta y se pone de parte de los pretendientes. Paradójicamente respecto al estatus de su profesión, el porquerizo es el pastor más noble, como sucede en la poesía del siracusano en una sutil exaltación de la vida sencilla frente a la arcaica creencia de que la ἄρετή se halla vinculada a la posición social. Si bien ningún protagonista teocriteo se dedica a este oficio, sí menciona el poeta en una ocasión al porquerizo Eumeo en el *Id.* XVI:

ἔσιγάθη δ' ἄν ὑφορβός

Εὐμαιος καὶ βοῦσι Φιλοίτιος ἄμφ' ἀγελαίαις

<sup>745</sup> ARNOTT (1996: 55) estudia el eco estructural que los vv. 1-6 tienen en los vv. 7-11 y observa que Teócrito muestra ser un experto en los términos empleados por un pastor para distinguir los animales según su sexo y edad. Ciertamente, ambos grupos de versos varían los detalles, pero tienen idéntica estructura.

<sup>746</sup> La jerarquía de pastores procede de *Prolegomena* C. WENDEL, Donatus, *Vit. Verg.* 49 y Longus, I 16, 1. Servio, empero, no menciona esta clasificación y MOLINOS-GARCÍA (2007: 255) piensan que los idilios no dan mucho pie para esta jerarquía.

ἔργον ἔχων αὐτός τε περίσπλαγχνος Λαέρτης,  
εἰ μὴ σφεας ὄνασαν Ἰάονος ἀνδρὸς ἀοιδαί.

“entregados al silencio se hallarían el porquerizo Eumeo y Filecio, que guardaba los rebaños de vacas, y el propio Laertes, de corazón grande, si no les hubieran valido los cantos del poeta de Jonia” (vv. 54-7).

El sentido de estos versos es claro: incluso el propio Eumeo, cuya condición de porquerizo le hace ocupar un rango inferior entre los pastores según la jerarquía teocritea, fue digno de alcanzar la fama gracias a los poemas homéricos. Por tanto, ya en la actividad profesional de ambos rivales se percibe una diferencia de nivel y ello tendrá su repercusión directa en el resultado del certamen, de tal forma que el de mayor estatus resultará forzosamente ganador. La divinidad del cabrero es Pan, mientras que las Musas acompañan al pastor Tirsis. En ambos casos, los cantores se reparten los premios con su deidad protectora: Pan se lleva un macho cornudo o una cabra y las Musas una oveja o un cordero, según las respectivas profesiones de los cantores. De este modo la oposición se centra en un paralelismo bien definido:

NOMBRE	Tirsis (vencedor)	Sin nombre propio (tal vez porque no lo merece)
PROFESIÓN	Pastor de vacas	Cabrero
DIVINIDAD PROTECTORA	Musas	Pan
PREMIO	Oveja o cordero	Macho cornudo o cabra o chiva

Se percibe en los premios de Pan también una jerarquía, de modo que el cabrero no puede obtener mejor regalo que la divinidad: αἶ κα δ' αἶγα λάβῃ τήνος γέρας, ἐς τὲ καταρρεῖ / ἅ χίμαρος (“Si a él le toca un macho cornudo, te llevarás tú una cabra; si su premio es la cabra, la chiva será el tuyo”, vv. 5-6). Sin embargo, no ocurre lo mismo con el premio de las Musas, que es intercambiable con el del pastor, de forma que éste podrá llevarse un cordero o una oveja, dependiendo de la elección de las diosas (vv. 9-11). Otra diferencia se encuentra cuando, un poco más adelante, el cabrero presenta a Pan como una divinidad malhumorada: ἔστι δὲ πικρός, καὶ οἱ ἀεὶ δριμύεια χολὰ ποτὶ ῥινὶ κáθηται (“Tiene mal genio y siempre en sus narices está la amarga hiel”, v. 19). También

en esto se opone a la relación de Tirsis con las Musas, a las que llama reiteradamente φίλαι ('amigas') en el estribillo.

El canto de Tirsis comienza, pues, con una exhortación a las Musas solicitando su apoyo y benevolencia, según era preceptivo en el contexto poético desde antiguo.<sup>747</sup> A continuación, el pastor se presenta aportando su nombre y lugar de origen. Se da por supuesto que Tirsis es un mero "*medium*" entre las Musas, que se encuentran en el plano divino, y la realidad del plano humano, aunque conserve voz propia en estas invocaciones a las divinidades de las ciencias y las artes. Pero esta concepción no es innovadora, pues la misma idea la encontramos no sólo, según acabamos de ver, en Hesíodo, sino también en Homero:

Ἵνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
 πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·  
 πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω  
 "Musa, dime del hábil varón que en su largo extravío,  
 tras haber arrasado el alcázar sagrado de Troya,  
 conoció las ciudades y el genio de innúmeras gentes"<sup>748</sup> (*Od.* I 1-3).

Así comienza la *Odisea*, con una invocación a las Musas para que canten las aventuras de Odiseo después de la toma de Troya. El poeta atribuye a estas deidades el tejido completo de su obra excepto los diez primeros versos en los que se dedica a invocarlas. En esto parece seguir Teócrito el modelo de los pioneros de la literatura griega. Sin embargo, a diferencia de las plegarias habituales a los dioses, ésta carece, tanto de sacrificios, como de promesas de futuros regalos o recuerdos de beneficios pasados, elementos rituales de las preces. Las palabras bastan para obtener el favor de las Musas y tan sólo el solicitarlo en forma de canto parece suficiente. El poeta media entre el Olimpo y su audiencia y el esplendor de las Musas se manifiesta tras la invocación del poeta, de forma que éste y la Musa se fusionan para cantar con una sola voz. Así también los personajes de Teócrito no hablan nunca como seres disociados de las divinidades de la inspiración, a diferencia de Hesíodo que describe incluso su encuentro con ellas en el Helicón.<sup>749</sup>

<sup>747</sup> Cf. Hes., *Th.* 34.

<sup>748</sup> Trad. de PABÓN (1986: 97).

<sup>749</sup> Para Homero, el poeta habla generalmente inspirado por las Musas (a pesar de que en *Od.* I 347 y VIII 45 cante lo que su ánimo le inspira), mientras que en Hesíodo aplica, además, sus recursos y, como un pastor o

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,  
 ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.  
 τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,  
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο

“Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas al pie del divino Helicón. Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida”<sup>750</sup> (*Th.* 22-25).

Veamos, pues, con más concreción el tratamiento de las Musas en el *Id.* I. El siracusano establece tres partes diferenciadas en el canto de Tirsis, donde la temática varía a la par que el estribillo, sirviendo éste de transición. Para Dover (1971: LXII), tal tipo de repeticiones es propio de juegos, canciones de boda, de cuna, hechizos y otras categorías populares de poesía y su inserción en un poema de tinte culto supone una innovación notoria frente a los marcos acostumbrados. En este sentido, sería más esperable su presencia en el *Id.* XVIII, donde sólo aparece a modo conclusivo en el último verso.<sup>751</sup>

Así pues, en primer lugar, Tirsis invita a las Musas a que comiencen su canto y el vocativo que les dirige posee connotaciones de clara índole afectiva: Ἀρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι φίλαι, ἄρχετ' ἀοιδᾶς (“Empezad el canto pastoril, Musas amigas, empezad a cantar”, v. 64). A propósito de este verso, Hunter (1998: 86-7) comenta que la invocación a las Musas es de naturaleza tradicional (*cf.* *PMG* 14a, 27, 278, etc.), pero aquí contiene un matiz especial: no sólo son los “sufrimientos de Dafnis” el tema de la canción “bucólica”, sino que el *Id.* I es también un poema fundacional del origen de la bucólica. En cuanto a Μοῖσαι φίλαι, remite al v. 141 y al *Id.* VII 95: los mortales llaman a las Musas “queridas” cuando tienen una relación especial con ellas o les piden un favor (*cf.* *Idd.* II 142, VII 106 y XXII 23). De acuerdo con el gusto de Teócrito por las repeticiones y anáforas –recurso formal posteriormente imitado por otros poetas–,<sup>752</sup> este

un sacerdote, se siente depositario de un conocimiento trascendental. A partir de Hesíodo las invocaciones a las Musas comienzan a trivializarse, de manera que, por ejemplo, Píndaro es ya muy consciente de sus dones naturales. *Vid.* GIL (1966: 17-27).

<sup>750</sup> Trad. de PÉREZ-MARTÍNEZ (1983: 70).

<sup>751</sup> *Vid.* DOVER (1971: L).

<sup>752</sup> Imitación directa de Teócrito la hallamos en Mosco (III 8, 13, 19, 25, 36, 45, 50, 57, 64, 69, 85, 98, 108 y 113): ἄρχετε Σικελικαί, τῷ πένθεος ἄρχετε, Μοῖσαι (“Comenzad, oh Musas sicilianas, el duelo comenzad”). También Bión (I 1, 6, 15, 67) hace uso de este recurso, así como, en el mundo romano, Virgilio (*Ecl.* VIII 21): *Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus* (“Flauta, comienza conmigo a entonar estos versos menalios”). Éste influye, a su vez, en la canción de Salicio de la *Égloga* I de Garcilaso: “Salid, sin

mismo v. 64 se reitera, en calidad de estribillo, en los vv. 70, 73, 76, 79, 84 y 89, es decir, cada 5, 2, 2, 2, 4 y 4 hexámetros respectivamente hasta siete veces. Ésta parece ser una característica de la poesía siciliana, aunque tenemos ejemplos anteriores en Esquilo (A. 117; *Ch.* 955; *Eu.* 1016; *Pers.* 665) y Aristófanes (*Av.* 1731; *Pax* 1334). Cuatro versos separan el último estribillo de esta parte –cuyo tema principal se centra en el personaje de Dafnis, a quien todos preguntan por el motivo de su tristeza– y el primero de la siguiente, el v. 94 que se repite en los vv. 99, 104, 108, 111, 114, 119 y 122. Como ya no se trata de empezar el canto, sino de continuarlo, consecuentemente el sentido del estribillo varía: ἄρχετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, πάλιν ἄρχετ' αἰοιδᾶς (“Empezad el canto pastoril, Musas, otra vez, empezad”, v. 94). A partir de este momento, la atención del cantor se proyecta en la diosa Cipris, quien se dirige con suma brevedad a Dafnis. Éste le responde con una tirada de versos entre los cuales va intercalando el estribillo repetido aquí hasta ocho veces con distinto número de versos entre medias, a saber, 4, 4, 5, 2, 2, 4 y 2, respectivamente. Hay de nuevo cuatro versos de transición entre el último estribillo de esta parte y el primero de la siguiente,<sup>753</sup> iniciado a partir del v. 127, donde Tirsis va aplacando el entusiasmo de las Musas y les invita a abandonar el canto: λήγετε βουκολικᾶς, Μοῖσαι, ἵτε λήγετ' αἰοιδᾶς (“Dejad el canto pastoril, Musas, dejadlo ya, v. 127). En esta parte, Dafnis se despide del mundo comunicando que se marcha al río, probablemente el del Aqueronte, aunque existen diversas interpretaciones acerca de su significado en relación con la muerte de Adonis, como la de Segal (1981: 25 y ss.), quien más bien se inclina por que se trate de una corriente de agua real y no de una metáfora de la muerte. Este estribillo final se reitera tan sólo cuatro veces en los vv. 127, 131, 137 y 142, con un número irregular de versos entre cada repetición: 3, 5 y 4, respectivamente.

Por tanto, las exhortaciones a las Musas sirven a modo de puentes o transiciones y, en consecuencia, cuando cambia la temática dominante del poema, varía también la morfología del estribillo. Así, tenemos tres estribillos y tres núcleos temáticos: el primero se centra en Dafnis preguntado por los que le rodean (v. 1-93); el segundo muestra a Cipris dialogando con Dafnis (v. 94-126) y el tercero presenta a Dafnis despidiéndose definitivamente del mundo (v. 127-152). Dentro de esta tercera parte, tras el segundo

---

duelo, lágrimas, corriendo”, así como en la égloga de Herrera que comienza “Éste es el fresco puesto, ésta es la fuente”. *Vid.* CRISTÓBAL (1996: 215, n. 14).

<sup>753</sup> DOVER (1971: 83) opina que, como la canción de Tirsis comienza, pero no termina con un estribillo, parece que éste sirve de introducción a los versos que le siguen. Este hecho sugiere que el v. 94 es el lugar apropiado para insertar el segundo estribillo coincidiendo con la aparición de Afrodita. Por el mismo motivo debe sospecharse que el tercer estribillo se inicia en el v. 114, inmediatamente antes de que Dafnis comience su despedida.

estribillo leemos: ἐκλυσε δίνα τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῇ (“Sus ondas (del río) anegaron a aquél (a Dafnis) a quien las Musas bien querían, a aquél que a las Ninfas no desagradaba”, v. 141). Es de destacar en este verso el paralelismo teñido de *variatio* entre el cariño de las Musas y el de las ninfas por el joven. Ambos colectivos aman al muchacho, pero el poeta expresa el amor de las segundas mediante lítote: τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπέχθη.<sup>754</sup> Según Fantuzzi-Hunter (2002: 200), se confirma en esta definición de Dafnis la idea de que las ninfas asumen un cierto valor antagonista respecto de las Musas, de suerte que se trata aquí de una especie de explicación del sintagma φίλος Μοῖσαις del *Id.* VII 95 referido a Lícidas que sirve para subrayar la particular ambigüedad de Dafnis, excelente y mítico héroe-poeta del pasado, pero ligado por varios asuntos de naturaleza no poética a las ninfas (particularmente, su madre y sus amantes). De este modo, la canción de Tirsis comienza (vv. 64-66) y termina (v. 141) con las Musas y las ninfas. A menudo estas divinidades aparecen en contextos similares y juntas, al igual que las Cárites, quienes en los últimos versos del *Id.* XVI se confunden con las Musas.<sup>755</sup>

Al término del poema, cuando Tirsis concluye su canto, le pide al cabrero una cabra y un vaso para ofrecer una libación de leche a las Musas:

καὶ τὸ δίδου τὰν αἶγα τό τε σκύφος, ὥς κεν ἀμέλξας  
 σπείσω ταῖς Μοῖσαις. ὦ χαίρετε πολλάκι, Μοῖσαι,  
 χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὕμνιν καὶ ἐς ὕστερον ἄδιον ἄσῳ

“Dame tú ahora la cabra y el vaso para ordeñarla y libar a las Musas. Adiós mil veces, Musas, adiós. En honor vuestro cantaré yo otro día también con más dulzura” (vv. 143-145).

Pero esta cabra y este vaso se los había ofrecido el cabrero a Tirsis (al comienzo del poema en el v. 25 y ss.) y cuando éste termina su canto se apresta a rendir homenaje con ellos a las Musas, que son, en realidad, artífices de la canción que acaba de interpretar. Se invierten así los términos vistos al comienzo de la composición, donde los atributos de las Musas eran de la especie ovina, mientras que la cabra era el premio de Pan. El poema se

<sup>754</sup> El escolio explica el v. 141 como referencia al amor de la ninfa por Dafnis y hay ciertamente una clara alusión a los detalles de la historia. En cualquier caso, Dafnis pertenece al mundo mitológico de las Musas y al bucólico de las ninfas. *Vid.* HUNTER (1999: 105).

<sup>755</sup> SEGAL (1981: 156) observa, a propósito del *Id.* VII, que, en la poesía griega, a diferencia de la latina, las ninfas no se identifican con las Musas ni con la poesía en general. Ante esta afirmación, empero, debemos recordar el análisis de Hugo F. Bauza en OTTO (1981: 9), que explica con exquisita minuciosidad el origen de la identificación.

clausura con una despedida, al modo tradicional, donde Tirsis promete cantar más dulcemente en una ocasión posterior.

## 2.2. Idilio V

Dos esclavos del sur de Italia,<sup>756</sup> Lacón y Comatas, mantienen una disputa poética en la que este último comienza con una alusión a las Musas que sirve a modo de proemio. Afirma, además, que estas deidades le aprecian mucho más que a Dafnis, a quien, según acabamos de ver en el *Id.* I 141, las Musas querían bien:

{KO.} ταὶ Μοῖσαί με φιλεῦντι πολὺ πλεον ἢ τὸν ἀοιδόν  
Δάφνιν· ἐγὼ δ' αὐταῖς χιμάρως δύο πρᾶν ποκ' ἔθυσσα

“Las Musas me quieren mucho más que a Dafnis el cantor, y en honor suyo yo sacrificué, no ha mucho, dos cabritos” (v. 80-81).

Por su parte, el rival en el canto, Lacón, menciona como dios protector a Apolo,<sup>757</sup> de modo que se establece una oposición entre este dios y las Musas, subyacente en el enfrentamiento de los protagonistas.<sup>758</sup> Si Comatas es un cabrero –y por ello sacrifica dos cabritos a las Musas–, Lacón, que ofrece un carnero a Apolo, es un pastor de ovejas y, por tanto, jerárquicamente mejor situado que el cabrero. Justo antes del comienzo de su intervención propiamente dicha, Lacón invoca en el v. 79 a Peán, lo cual tiene visos de ser una referencia a Apolo como dios de la medicina, pues es probable que el cantor considere la charlatanería de su oponente como una peste. De ahí que invoque al dios de la medicina para que lo cure:<sup>759</sup>

<sup>756</sup> GALLAVOTTI (1999: 54-5) defiende la naturaleza no servil de Comatas y se apoya, para ello, en tres detalles: en primer lugar, en los vv. 1 y 145 donde el pastor emplea adjetivos posesivos para referirse a sus cabras; en segundo lugar, en la mala interpretación que se ha dado al v. 10 respecto a Eumaras, amo del cabrero y, por último, en la interpolación del v. 130 que contiene también un posesivo acompañando a las ovejas de Lacón.

<sup>757</sup> Este hecho ha sido interpretado por LEGRAND (1968<sup>2</sup>: 75) como una alusión al nombre de Apolonio, a quien representaría Lacón frente a Calímaco, escondido tras la figura de Comatas. Así, se entienden a la perfección los vv. 35-41. GALLAVOTTI (1999: 60), por su parte, piensa que Comatas representa a Teócrito y Lacón a un adversario más joven.

<sup>758</sup> La estructura y la morfología del agón han sido estudiados con detalle por SERRAO (1975: 90-109), quien analiza detenidamente todas las oposiciones entre el mundo femenino de Comatas y el masculino de Lacón, que configuran un perfecto sistema de correspondencias.

<sup>759</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 106).



εἶα λέγ', εἴ τι λέγεις, καὶ τὸν ξένον ἐς πόλιν αὔθις  
ζῶντ' ἄφες· ὦ Παιάν, ἦ στωμύλος ἦσθα, Κομάτα

“Ea, si tienes algo que decir, dilo y deja que el amigo vuelva vivo al pueblo. ¡Ay, Peán, sí que has resultado lenguaraz, Comatas!” (vv. 78-79).

En el *Id.* I, según hemos visto, las Musas tienen relación con el protagonista victorioso, pastor de vacas de profesión frente al cabrero de más baja condición social. Sin embargo, en este contexto, ocurre lo contrario: el cabrero, de menor rango, apoyado por las Musas frente a un rival devoto de una divinidad masculina y de mayor prestigio profesional, resulta vencedor. Al final del poema, Morsón, juez del certamen, le dice a Comatas que ha de ofrecer un sacrificio a las ninfas –no a las Musas– y que, cuando lo haga, le envíe una buena tajada. A esto responde Comatas que así lo hará, invocando en su compromiso al dios Pan. Es significativo que, en su promesa, el aliado de las Musas mencione a esta divinidad masculina, cuando en el *Id.* I Pan ocupa junto al cabrero la posición de rival de las hijas de Zeus en el canto, aunque cabe la posibilidad de que se trate de una referencia burlona a las palabras de Lacón, quien en el v. 14 invoca de un modo semejante a Pan. Por tanto, tenemos nuevamente aquí una oposición bien clara, pero con dos elementos inexplicablemente inconexos con el resto:

NOMBRE	Lacón	Comatas (vencedor)
PROFESIÓN	Pastor de ovejas	cabrero
DIVINIDAD PROTECTORA	Apolo	Musas (pero sacrifica la cordera a las ninfas y jura por Pan)

### 2.3. Idilio VII

La escena de este poema ocurre en Cos donde Éucrito, Amintas y Simíquidas van caminando juntos hacia Hales, un distrito de la isla, cuando “por gracia de las Musas”<sup>760</sup>

<sup>760</sup> Algo que sucede por obra de una divinidad puede decirse en griego que sucede ‘con’ la divinidad, como en este caso σὺν Μοῖσαισι. Vid. DOVER (1971: 152).

(v.12) encuentran en su camino a Lícidas, cabrero de gran renombre como cantor bucólico:<sup>761</sup>

κοῦπω τὰν μεσάταν ὁδὸν ἄνυμες, οὐδὲ τὸ σᾶμα  
 ἀμῖν τὸ Βρασίλα κατεφαίνετο, καί τιν' ὀδίταν  
 ἐσθλὸν σὺν Μοίσαισι Κυδωνικὸν εὖρομες ἄνδρα,  
 οὔνομα μὲν Λυκίδαν, ἥς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν  
 ἡγνοίησεν ἰδὼν, ἐπεὶ αἰπόλῳ ἔξοχ' ἐφκει.

“No habíamos llegado aún a la mitad de la jornada ni divisábamos todavía la tumba de Brásilas, cuando topamos por gracia de las Musas con un caminante, hombre de Cidonia y de gran valía; llamábase Lícidas y era cabrero. Esto nadie hubiera dejado de advertirlo al contemplarlo, que sobre todo un cabrero parecía” (vv. 10-14).

Simíquidas, narrador en primera persona, hace responsable a las diosas del encuentro de los caminantes con este maravilloso intérprete. Como la temática general de la composición versa sobre cuestiones de poética, no resulta extraño que los personajes del idilio se relacionen con las hijas de Zeus.<sup>762</sup> De una u otra forma, el canto siempre es concebido como un don de las Musas y éstas son, en última instancia, las responsables de su calidad literaria. La aparición de las deidades coincide con la de Lícidas, quien, al igual que el protagonista vencedor del *Id.* V, es cabrero de profesión. En cambio, nada sabemos de la actividad de Simíquidas.<sup>763</sup> Con éste dialoga Lícidas y, aunque le presenta todos sus respetos, se atreve a decirle que no se considera en el canto inferior a él. A continuación le invita a cantar en su compañía canciones pastoriles:

ἀλλ' ἄγε δῆ, ξυνὰ γὰρ ὁδὸς ξυνὰ δὲ καὶ ἰώσ,  
 βουκολιασδόμεσθα· τάχ' ὄτερος ἄλλον ὄνασεῖ.  
 καὶ γὰρ ἐγὼ Μοισᾶν καπυρὸν στόμα, κῆμὲ λέγοντι  
 πάντες ἀοιδὸν ἄριστον· ἐγὼ δέ τις οὐ ταχυπειθής,  
 οὐ Δᾶν· οὐ γάρ πω κατ' ἐμὸν νόον οὔτε τὸν ἐσθλόν  
 Σικελίδαν νίκημι τὸν ἐκ Σάμῳ οὔτε Φιλίταν  
 ἀείδων, βάτραχος δὲ ποτ' ἀκρίδας ὥς τις ἐρίσδω.

<sup>761</sup> También otros personajes de época helenística son poetas, pese a dedicarse a la poco prestigiosa profesión de cabrero. Cf. Call., *Epigr.* XXII y Herod., VIII y VAN GRONINGEN (1958: 310 y ss.).

<sup>762</sup> Vid. FERNÁNDEZ (2007: 222).

<sup>763</sup> Cf. MOSCADI (2007: 226, n. 40).

“Mas, ea, pues que compartimos el camino y compartimos también la hora del día, entonemos canciones pastoriles; seguro que nos beneficiaremos mutuamente. También yo soy voz sonora de las Musas, también a mí me llaman todos excelente cantor. Pero yo no les creo fácilmente, por Zeus que no. A mi entender, aún no supero cantando al gran Sicélicas de Samos ni a Filetas:<sup>764</sup> cual rana con los grillos compito yo con ellos” (vv. 35-41).

De este pasaje observamos, en primer lugar, el empleo por parte de Simíquidas de un subjuntivo exhortativo βουκολιασδόμεσθα, que conserva el grupo –σδ– propio del eolio –lo mismo que βουκολιάσδευ del *Id.* V 60–. Su presencia resulta significativa en este contexto porque está formado por la misma raíz βουκολ-<sup>765</sup> que caracteriza el género poético de los *Idilios*, el bucólico. Sin embargo, el sentido de la forma no resulta claro para los estudiosos, pues, como observa Fernández (2007: 223), puede referirse, bien a un certamen poético entre rivales, bien a un mero intercambio amistoso de canciones. Hunter (1999: 6) opina que el sentido literal de βουκολιάσδεσθαι debe de ser algo así como ‘tocar o comportarse como un βούκολος’, aunque admite que en el *Id.* V el término posee una connotación clara de certamen competitivo. Van Groningen (1958: 312), por su parte, define βουκολιάζειν como “faire de la poésie à la manière ‘nouvelle’” y, en este sentido, hemos de relacionar el término –que aparece por primera vez en Teócrito– con el βουκολιασμός, género poético pastoril, cuya creación debemos al vaquero Diomo, empleado posteriormente por Epicarmo si damos crédito al testimonio de Ateneo (XIV 10). Por extensión, esta forma habría sido también interpretada por cabreros y pastores de ovejas, perdiendo su significado originario y exclusivo de los βούκολοι.<sup>766</sup> En este sentido, pues, Fantuzzi-Hunter (2002) creen que βουκλιάσδομαι ya no significa ‘hacer el vaquero (o el pastor)’, sino “*canto canti bucolici*”, de forma que el adjetivo βουκολικός se encuentra en Teócrito sólo como atributo de la palabra ᾠοιδά (‘canto’) y de Μοῖσα (‘Musa’).

En lo referente al contenido, el mismo personaje introduce el tópico de la falsa modestia cuando afirma ser tan inferior a Sicélicas y a Filetas como lo es la rana<sup>767</sup> frente a

<sup>764</sup> Sicélicas es el sobrenombre –de origen desconocido– del poeta alejandrino Asclepiades de Samos, contemporáneo de Teócrito y autor de epigramas sobre todo de temática amorosa. Filetas de Cos, hijo de Télefo, fue tutor de Ptolomeo II Filadelfo, filólogo y poeta. Junto a Teócrito y Calímaco, aunque algo mayor, inició la moda literaria que hoy consideramos típicamente helenística. *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 141).

<sup>765</sup> Hallamos también esta raíz en los *Idd.* V 44 y 60 y IX 1 y 5, así como en Bión (V 5) y Mosco (III 122).

<sup>766</sup> *Vid.* GUTZWILLER (1996: 121-2).

<sup>767</sup> La rana aparece a menudo como cantora en las fábulas y también en la comedia de Aristófanes que lleva por título *Las Ranas*, donde “el croar de las ranas sirve de estribillo o *ritornello*, utilizado como grito de triunfo, y también como *Leitmotiv* de todo el pasaje”. *Vid.* GARCÍA NOVO (1999: 210).

los grillos. De nuevo el intérprete es aquí un mediador para traer al mundo pastoril la voz de las Musas, identificado por completo con su papel. Literalmente se define como “boca” de las Musas, de forma que se convierte en instrumento a través del cual surgen las palabras de las divinidades inspiradoras. Lícidas prosigue su símil con los animales cantores para expresar finalmente su odio hacia aquellos que pretenden ser superiores a Homero:

ὥς μοι καὶ τέκτων μέγ' ἀπέχθεται ὅστις ἐρευνῇ  
ἴσον ὄρευς κορυφᾷ τελέσαι δόμον Ὀρομέδοντος,  
καὶ Μοισᾶν ὄρνιχες ὅσοι ποτὶ Χῖον ἀοιδόν  
ἀντία κοκκύζοντες ἐτώσια μοχθίζοντι.

“Que a mí me son grandemente odiosos tanto el arquitecto que procura concluir una casa que se iguale con la cima del monte Oromedonte, como todas las aves de las Musas que se afanan en vano con su canto de gallo frente al cantor de Quíos” (vv. 45-48).

Ha sido muy discutido este pasaje y mucho se ha escrito<sup>768</sup> acerca del sentido de la expresión Μοισᾶν ὄρνιχες (‘aves de las Musas’), aunque no parece improbable que pudiera tratarse de una referencia a la disputa literaria entre Calímaco y Apolonio Rodio. En efecto, pese a que los poetas han sido tradicionalmente comparados con pájaros, los κοκκύζοντες (‘gallos’) son una especie notoriamente agresiva que, además, cacarea en los momentos más inapropiados. Por este motivo, Hunter (1999: 165) sugiere que, tal vez el poeta de Quíos esté aquí imaginado como un cisne, pájaro particularmente asociado a Apolo.<sup>769</sup> Sea como fuere, el sentido es claro: las aves de las Musas no pueden equipararse al verdadero cantor, portavoz mismo de las diosas, Homero, pues nada hay, al menos en materia poética, superior a ellas.

Encontramos, algo más adelante, otra alusión a una Musa en singular relacionada con una historia que los escolios atribuyen a un autor de principios del s. III a. C. llamado Lico de Regio. Según esta narración, un pastor que adoraba sobremanera a las hijas de Zeus fue encerrado en una caja por su patrón y dos meses después lo hallaron todavía vivo dentro de su encierro junto a paneles de miel. Un escolio a los vv. 78-9 afirma, además, que Teócrito transfirió a Comatas la leyenda de Dafnis, que había sido expuesto por su madre, y otro

<sup>768</sup> Esta disputa parece evocar el pasaje de Píndaro (*O.* II 156-160), donde el poeta se califica a sí mismo como águila de Zeus frente a Simónides y Baquilides que son cuervos. *Vid.* GARCÍA-MOLINOS (1986: 102).

<sup>769</sup> *Cf.* Call., *Del.* 249-54, donde los cisnes son pájaros de las Musas.

escolio al v. 83 insiste en que fue Dafnis quien había sido alimentado por las abejas. De este modo, parece tratarse de una invención de Teócrito o de una refundición de temas y personajes:<sup>770</sup> por una parte, la leyenda de Comatas, un pastor de Turios, propia de la Italia meridional y situada en el golfo de Tarento; por otra, la historia de un pastor que, a causa de la soberbia de un tirano, fue encerrado vivo en una caja, pero sobrevivió porque era sumamente amado por las Musas. Así pues, el relato consta de dos planos superpuestos, con una acción inserta dentro de la otra, de modo que Lícidas en su canto describe cómo Títiro cantará la aventura del cabrero Comatas el día en que Ageanacte llegue a Mitilene:

ἄσσει δ' ὥς ποκ' ἔδεκτο τὸν αἰπόλον εὐρέα λάρναξ  
 ζωὸν ἐόντα κακᾶισιν ἀτασθαλίαισιν ἄνακτος,  
 ὥς τέ νιν αἱ σιμαὶ λειμωνόθε φέρβον ἰοῖσαι  
 κέδρον ἐς ἀδείαν μαλακοῖς ἄνθεσσι μέλισσαι,<sup>771</sup>  
 οὔνεκά οἱ γλυκὺ Μοῖσα κατὰ στόματος χέε νέκταρ.

“Y cantará cómo un día ancha caja recibió vivo al cabrero por la maldita soberbia de un tirano, cómo las chatas abejas iban del prado a la fragante caja de cada para alimentarlo con tiernas flores, porque la Musa vertía en su boca dulce néctar” (vv. 78-82).

En la tónica general del poema, la presencia de la Musa en singular parece responder a un intento de poner de relieve la relación íntima –nótese cómo el v. 82 rezuma una sensualidad rayana con el erotismo– entre el pastor y la divinidad. Aún así, es evidente que no se trata de ninguna Musa en concreto y, por ello, Teócrito no revela su nombre. De hecho, mencionar aquí a las Musas en general habría producido un efecto más impersonal y abstracto que presentar una sola Musa alimentando con néctar al pastor, imagen mucho más sugerente y tierna: como la madre alimenta al cachorro y lo protege, así la Musa cuida a su devoto. De esta guisa, resulta que las Musas apoyan a dos cabreros pertenecientes a planos diferentes: Lícidas, cantor de la leyenda, y Comatas, personaje de la leyenda narrada.

Nuevamente se alude, en el v. 95, a las Musas como colectivo en plural. Simíquidas prosigue su narración y relata la forma en que él mismo le habló a Lícidas. Pero antes de comenzar su canto le dice: ἀλλ' ὑπάκουσον, ἐπεὶ φίλος ἔπλεο Μοῖσαις (“Escucha,

<sup>770</sup> Se ha supuesto que Teócrito tuvo alguna razón para remodelar la tradición, probablemente el deseo de hacer alguna alusión personal. *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 152).

<sup>771</sup> Sobre el homeopróforon relacionado con las abejas –presente también en los *Idd.* I 107, V 46, VII 81 y XIX 8– y su influencia en Garcilaso, *vid.* MÁRQUEZ (2000: 283-6).

pues que a las Musas eres grato”, v. 95), lo cual se trata con probabilidad de una fórmula de cortesía. Para concluir, cuando Simíquidas finaliza su canto, Lícidas le muestra su amistad:

Τόσσ’ ἐφάμαν· ὃ δέ μοι τὸ λαγωβόλον, ἀδὺ γελάσας  
ὥς πάρος, ἐκ Μοισᾶν ξεινήιον ὥπασεν ἡμεν

“Tal dije, y Lícidas, riendo dulcemente como antes, cedióme su cayado como don de las Musas” (vv. 128-129).

Ha sido ampliamente reconocido<sup>772</sup> que el regalo de Lícidas a Simíquidas (σκήπτρον) reproduce el de las Musas a Hesíodo cuando lo inspiraron en el Helicón (*Th.* 22-35). De hecho, hay quien entiende<sup>773</sup> a partir de ἐκ Μοισᾶν que Lícidas actúa como mero intermediario de las diosas. Además, a juzgar por la risueña actitud del cabrero, parece que la entrega del cayado no implica la victoria en el canto, pues no se trata de un certamen, sino de un encuentro amistoso, circunstancia reflejada en el adjetivo ξεινήιον, que se refiere más a la relación entre los protagonistas que al regalo en sí. En este punto, Fernández (2007: 224) opina que la escena no simboliza la mera muestra de amistad, sino la verdadera consagración poética del joven Teócrito representado por la figura de Simíquidas, dado que este último no entrega nada a cambio del presente. A nuestro entender, del contexto se desprende que la risa proferida es una manifestación de la sabiduría de Lícidas ante el joven y entusiasta aprendiz. Van der Valk (1985: 136), por su parte, deduce a partir del momento en que se produce el canto, el mediodía, que Lícidas es un dios y que, por tanto, encubre un θεῖος ἀνὴρ: la divina figura de Hesíodo. Sin embargo, Arnott (1996: 65) ve en esta imagen de Lícidas las sonrisas características de Dioniso<sup>774</sup> y Pan en la literatura, así como de todo el panteón en el arte griego arcaico. Para el estudioso, el énfasis en esta sonrisa puede explicarse en términos puramente humanos: como característica distintiva a fin de destacar detalles de una personalidad humana y, al tiempo, aludir a conexiones con lo divino, especialmente con Apolo. De cualquier modo, las Musas son las causantes de la unión de estos personajes, siquiera por un rato, y se sella el recuerdo del tiempo compartido mediante el ofrecimiento del cayado. Por tanto, las Musas no siempre aparecen en contextos de rivalidad, como en el *Id.* I respecto a Pan o en

<sup>772</sup> Vid. HUNTER (1996a: 23).

<sup>773</sup> Cf. HUNTER (1999: 190), que discrepa en este asunto.

<sup>774</sup> Para la identificación de elementos dionisiacos –más que apolíneos– en torno a la figura de Lícidas, vid. MOSCADI (2007: 224-6).

el *Id.* V respecto a Apolo, sino que también pueden ser motivo de hermanamiento entre los hombres.

## 2.4. Idilio IX

Un personaje anónimo invita a Dafnis y a Menalcas a mostrar sus habilidades, después de lo cual les otorga sendos regalos: un cayado y una caracola, respectivamente. A continuación, él mismo invoca a las Musas (v. 28) y se dispone a cantar seis hexámetros que, en forma de priamel, insisten en su cariño por las Musas y la poesía. Tanto Dafnis como Menalcas cantan acerca de sí mismos y de la muelle vida que llevan, pero el cantor anónimo, en cambio, se muestra más devoto de las divinidades y, tras saludarlas, solicita de ellas inspiración:

Βουκολικαὶ Μοῖσαι, μάλα χαίρετε, φαίνετε δ' ὥδάν  
 τάν ποκ' ἐγὼ τήνοισι παρὼν ἄεισα νομεῦσι·  
 μηκέτ' ἐπὶ γλώσσας ἄκρας ὀλοφυγγόνα φύσω

“Musas bucólicas, salve. Mostrad el canto que un día yo canté en compañía de aquellos pastores: que en la punta de mi lengua no crezca más ninguna pústula”<sup>775</sup> (vv. 28-30).

Se aprecia en este saludo a las Musas una ruptura precisa de tiempo entre la narración que se venía desarrollando en el pasado y el momento presente, donde el narrador se dirige a las divinas hermanas. Las llama, de modo particularmente adecuado al contexto poético en que se inserta la composición, βουκολικαὶ Μοῖσαι, aunque, en realidad, Musas que se relacionen expresamente con la poesía bucólica sólo hay una y es Talía. Sea como fuere, son siempre las Musas inspiradoras de la literatura en general y, por tanto, se entiende esta referencia por extensión de sus funciones particulares.

<sup>775</sup> Un escolio afirma que entre los áticos existía la creencia de que cuando aparecía una pústula sobre la lengua indicaba que quien la tenía no había aportado su parte de contribución y, de acuerdo con este sentido, parece que el poeta quiere quedar libre de deudas mediante el canto. Focio añade que la misma pena es impuesta cuando el discurso carece de belleza. *Vid.* Gow (1992b<sup>7</sup>: 191). Para otra explicación, basada en otro escolio, según la cual la pústula implica que alguien no juzga razonablemente ningún asunto, *vid.* WHITE (1980: 41-51) y GARCÍA-MOLINOS (1986: 118, n. 5).

Inmediatamente después, el personaje anónimo inicia su intervención musical en la que expresa su incondicional amor a las diosas y a su arte:

τέττιξ μὲν τέττιγι φίλος, μύρμακι δὲ μύρμαξ,  
ἱρηκες δ' ἱρηξιν, ἐμὶν δ' ἅ Μοῖσα καὶ ᾠδα...

“Al igual que la cigarra es amiga de la cigarra y la hormiga lo es de la hormiga, así el cantor lo es de la Musa y del canto” (vv. 31-32).

De modo semejante al *Id.* VII 82, se revela en este pasaje –gracias a la alusión en singular– una íntima relación entre el cantor y la Musa. Desconocemos la profesión de este personaje anónimo vinculado a la deidad, pero sí sabemos que Dafnis y Menalcas son vaqueros. En consecuencia, a juzgar por la tónica dominante en otros poemas, podemos conjeturar que tal vez podría tratarse de un cabrero, pues habitualmente los vaqueros rivalizan en el canto con pastores de cabras. A continuación, el mismo personaje insiste en su amor por las Musas –esta vez en plural– pasando nuevamente a un plano general: τόσσον ἐμὶν Μοῖσαι φίλαι (“Tanto quiero yo a las Musas”, v. 35). Para concluir, imprime en el último verso un breve comentario acerca de la mágica acción del canto y afirma: οὐς γὰρ ὀρεῖντι γαθεῦσαι. τὼς δ' οὔτι ποτὶ δαλήσατο Κίρκῃ (“a quienes las Musas ven con alegría, nunca Circe hechizó con bebedizo”, vv. 35-36). En efecto, la canción se relaciona con el encantamiento, ya desde que las Sirenas tuvieran el poder de cautivar a los hombres en Homero (*Od.* XII 39 y ss.). Además, éstas están emparentadas con las Musas –incluso fueron consideradas hijas de una Musa y del dios-río Aquelao según Apolodoro (I 18 y *Epit.* VII 18), Apolonio Rodio (IV 895) y el esolio a *Il.* X 435– y sus voces melifluas también expresan un conocimiento.<sup>776</sup> Con todo, en ocasiones tan sólo aparecen juntas, como en Alcman (*fr.* 30), o comparten el canto en una competición, como en Pausanias (IX 34, 3). Pero, además, el canto sirve también para disipar las penas y, así, vemos al cíclope Polifemo, en el *Id.* XI, calmado con él el dolor de sus desventuras amorosas. De modo semejante, en el *Id.* IX 36 se afirma que la canción protege de los encantamientos, pues ni siquiera la maga de la *Odisea* fue capaz de embrujar jamás a nadie que tuviera a las Musas por amigas. Así pues, éstas se hallan imbuidas del

<sup>776</sup> En efecto, como recuerda OTTO (1981: 93), las Musas afirman en su alocución a Hesíodo: “nosotras conocemos”. De modo semejante, las Sirenas le dicen a Odiseo: “todavía aquí nadie se ha conducido con una nave que no haya escuchado encantado y se haya alejado con un conocimiento más rico; pues nosotras conocemos todas las cosas, las que ocurrieron entre griegos y troyanos según deseo de los dioses; nosotras conocemos todas las cosas que ocurren en la otra tierra”.



poder de neutralizar cualquier hechizo y se convierten así en divinidades protectoras y benévolas.

## 2.5. Idilio X

En este poema, cuya escena se desarrolla probablemente en la isla de Cos, los protagonistas son, según hemos visto ya, dos segadores, Buceo y Milón. El primero no rinde en su trabajo porque lleva once días enamorado, mientras que el segundo se burla de aquél y le invita a cantar a su moza. Es entonces cuando comienza Buceo con la tradicional invocación a las Musas de Pieria:<sup>777</sup>

{BO.} Μοῖσαι Πιερίδες, συναείσατε τὰν ῥαδινάν μοι  
παῖδ' ὦν γάρ χ' ἄψησθε, θεαί, καλὰ πάντα ποεῖτε.

“Musas de Pieria, cantad conmigo a mi esbelta zagala, que cuanto tocáis, oh diosas, lo hacéis bello” (vv. 24-25).

La canción de Buceo propiamente dicha se abre y se cierra a modo de *Ringkomposition* con vocativos a Bombica (vv. 26 y 36). Pero, como señala Hunter (1996a: 126 y 1999: 205-6), a su canto precede una invocación formal a las Musas un tanto ambiciosa para el contexto humilde del poema. En efecto, este comienzo constituye casi una cita de los primeros versos de *Trabajos y Días* de Hesíodo, pues este autor es el modelo ideal para un agricultor como Buceo. En todo caso, la ayuda de las Musas será tangible, de forma que se introduce aquí el tópico tradicional de que las manos de los dioses aportan belleza (cf. Hdt., VI 61, 5) u otras bendiciones (*Id.* XVII 36-7).

Pieria es una región de Macedonia, situada en las pendientes septentrionales del monte Olimpo, donde, según Hesíodo, nacieron las Musas: τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδη τέκε πατρὶ μιγείσα Μνημοσύνη (“Mnemósine tras unirse al padre Cronida las dio a luz en Pieria”, *Th.* 53). Así pues, el poeta solicita inspiración y, al mismo tiempo, profiere un halago dirigido a ellas en forma de *variatio* a través del vocativo θεαί, a fin de no

<sup>777</sup> Cf. *Id.* XI 3.

repetir el nombre de las Musas. En efecto, Buceo les pide que lo acompañen en el canto<sup>778</sup> para embellecerlo, pues su sola presencia dignifica toda interpretación. Ésta tendrá catorce versos, exactamente los mismos que luego cantará a su vez Milón en respuesta. Pero, en esta ocasión, no son las diosas las que cantan a través de labios mortales, como en los demás poemas, ni tampoco el oficio del protagonista es un pastor, según es habitual en los *Idilios*. Milón, por su parte, comienza con una invocación a Deméter, pero no para que le ayude en la composición musical, sino en las labores del campo, al modo de las canciones populares de segadores en las que con probabilidad Teócrito se inspiró. La aparición de las Musas, por su parte, se relaciona tradicionalmente con el canto de amor y la vida muelle opuesta al trabajo y de ello hallamos buen ejemplo en Hesíodo (*Th.* 88-93), donde las Musas otorgan el don de la dulzura a los reyes, de forma que éstos se atraen el amor de sus súbditos. En efecto, también en el *Id.* X las diosas aparecen junto al personaje de Buceo, trabajador que ya no prospera adecuadamente en sus labores campesinas turbado por los efectos del amor.

## 2.6. Idilio XI

De la misma manera que en el poema anterior, las Musas aparecen designadas en el *Id.* XI con el nombre de Piérides, pero ahora el epíteto se halla sustantivado gracias a la presencia del artículo. Además, tampoco aquí las Musas poseen voz propia, sino que son mencionadas por el poeta, Teócrito, que habla en primera persona. La coincidencia resulta ciertamente significativa y el hecho de que ambos idilios hayan llegado en orden consecutivo sugiere una cercanía en cuanto al momento de su elaboración. En este opúsculo, Teócrito se dirige a su amigo médico Nicias para asesorarle acerca de las cualidades terapéuticas del canto:<sup>779</sup>

Οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,  
Νικία, οὐτ' ἔγχριστον, ἐμὶν δοκεῖ, οὐτ' ἐπίπαστον,  
ἦ ται Πιερίδες· κούφον δέ τι τοῦτο καὶ ἄδύ

<sup>778</sup> En Homero, en cambio, el poeta invoca a la Musa para que le refiera alguna cosa, siendo él un mero transmisor. Cf. *Il.* II 761-763; XI 218-220; XIV 508-510; XVI 111-113.

<sup>779</sup> Cf. *Id.* X 24.

γίνεται ἐπ' ἀνθρώποις, εὐρεῖν δ' οὐ ῥάδιόν ἐστι.

“Ninguna otra medicina, Nicias, hay contra Amor, ni ungüento, creo yo, ni polvo alguno, sólo las Piérides. Es éste suave y dulce alivio entre los hombres, mas no fácil de hallar” (vv. 1-4).

Respecto a este pasaje, Gallego (2006: 30-1) señala algunas notas que enlazan sutilmente el contenido del idilio con la *Odisea*. En primer lugar, el verbo πεφύκει aparece en Homero (*Od.* V 63) en la misma sede referido a la cueva de Calipso, a donde se dirige Argifonte para llamar a Odiseo. A esto se añade la posible evocación del hijo de Laertes en *Od.* V 80 y ss., llorando su pena al borde de un acantilado. Pero es que también el sustantivo φάρμακον recuerda a *Od.* X 392, donde el término aparece en idéntica sede: en este caso, la enamorada Circe da “otro filtro” a los compañeros de Odiseo y los convierte de nuevo en personas. Ahora bien, teniendo en cuenta, como apunta Fantuzzi (1995: 18), que φάρμακον significa a la vez ‘paliativo’ y ‘veneno’, resulta que el cíclope no sólo remedia su mal, sino que lo retroalimenta. Finalmente, sugiere Gallego que este vocablo ha sido escogido sin duda en función de la profesión de Nicias y, junto a otros de la misma índole, ayuda a ofrecer una imagen “científica” de la descripción sintomatológica del cíclope.

Obviamente, el tema no es original del siracusano –ni exclusivo de este poema–, pues ya Hesíodo anunciaba esta interesante faceta de las Musas,<sup>780</sup> así como la acción benefactora que estas últimas producían entre los hombres. Bastaba con que un servidor suyo celebrase las proezas de los hombres del pasado o a los dioses, para que aquel que tuviera preocupaciones y pesares los olvidara al momento:

εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ  
 ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰοιδὸς  
 Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων  
 ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,  
 αἶψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων  
 μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

“Pues si alguien, víctima de una desgracia, con el alma recién desgarrada se consume afligido en su corazón, luego que un aedo servidor de las Musas cante las gestas de los

<sup>780</sup> El φάρμακον se encuentra relacionado con las Musas también en Bión (*fr.* III 2-3).

antiguos y ensalce a los felices dioses que habitan el Olimpo, al punto se olvida aquél de sus penas y ya no se acuerda de ninguna desgracia. ¡Rápidamente cambian el ánimo los regalos de las diosas!”<sup>781</sup> (*Th.* 98-103).

Tras el canto de Polifemo, Teócrito insiste en el motivo de que no hay medicina contra el amor y que sólo la poesía alivia las penas. No por casualidad el verbo que designa el canto, μουσίζω,<sup>782</sup> está formado precisamente con el nombre de las Musas conservando, además, el grupo –σδ– propio del eolio:

Οὕτω τοι Πολύφαμος ἐποίμαινεν τὸν ἔρωτα  
μουσίσδων, ῥᾶον δὲ διὰ γ’ ἢ εἰ χρυσὸν ἔδωκεν

“Así cantando, Polifemo su amor entretenía, y tan bien no estuviera, si gastara su oro” (v. 80-1).

Como señala Schmiel (1993: 229), estos vv. 80-81 con los que se cierra la composición completan la estructura circular del poema, de forma que τὸν ἔρωτα, ῥᾶον y μουσίσδων se relacionan intratextualmente con los vv. 1 (ἔρωτα), 4 (ῥαδίον) y 6 (Μοίσαις), respectivamente.<sup>783</sup> El propósito del *Id.* XI, por tanto, parece claro: Nicias debía de andar por aquellos días muy enamorado, pero poco correspondido en su pasión. Por ello, Teócrito le dedica uno de sus poemas más hermosos recordándole, al tiempo, que ya conoce bien el poder del canto, pues él mismo es enormemente amado por las Musas:

γινώσκειν δ’ οἶμαί τυ καλῶς ἱατρὸν ἐόντα  
καὶ ταῖς ἐννέα δὴ πεφιλημένον ἔξοχα Μοίσαις.<sup>784</sup>

“Bien lo sabes tú, pienso, que eres médico y favorito entre las nueve Musas” (vv. 5-6).

Se menciona aquí por primera y única vez en los *Idilios* que las Musas son nueve,<sup>785</sup> pero, como es sabido, ninguna se dedica específicamente a la medicina. De hecho, a juzgar

<sup>781</sup> Trad. de PÉREZ-MARTÍNEZ (1983: 75).

<sup>782</sup> Esta forma verbal aparece ya en Eurípides (*Cyc.* 489) y en Teócrito (*Id.* VIII 38).

<sup>783</sup> Vid. GALLEGO (2006: 45).

<sup>784</sup> El v. 6 parece exagerar el verso de *Od.* VIII 63 (Demódoco): τὸν περὶ Μοῦσ’ ἐφίλησε. Vid. HUNTER (1999: 226).

<sup>785</sup> También el *Epigr.* X (*A.P.* VI 338) atribuido a Teócrito indica su número: Ὑμῖν τοῦτο, θεαί, κεχαρισμένον ἐννέα πάσαις τῷ γαλμα Ξενοκλῆς θῆκε τὸ μαρμάρινον, μουσικός· οὐχ ἑτέρως τις ἐρεῖ. σοφίη δ’ ἐπὶ τῇδε αἶνον ἔχων Μουσέων οὐκ ἐπιλανθάνεται (“Ved la estatua de mármol

por el comentario *πεφιλημένον ἔξοχα Μοίσαις*, no parece improbable que Nicías se hubiese dedicado en algún momento al ejercicio de la composición poética y Teócrito le recuerde, por tanto, los efectos de este arte, semejantes al propio de su profesión.

## 2.7. Idilio XVI

El *Id.* XVI se abre, como también la hesiódica *Teogonía*, con un *excursus* relativo a las divinas hijas de Zeus y sus funciones, motivo idóneo y acorde con la tradición para introducir el canto. Se alude a ellas mediante su ascendencia paterna, pero el poeta no precisa de ninguna nota aclaratoria para especificar su identidad. Se entiende a la perfección que se trata de las Musas, tanto por su posición inicial de carácter introductor (vv. 1-3), como por su evidente vinculación con la poesía. Se alza la voz del poeta en primera persona proclamando cuán necesarios son los artífices de la poesía para los próceres, pues sin ellos su gloria caería irremediablemente en el olvido. En el primer verso, el autor sitúa a las Musas y a los poetas en el mismo plano mediante un paralelismo:

Αἰεὶ τοῦτο Διὸς κούραις μέλει, αἰὲν ἀοιδοῖς  
ὑμνεῖν ἀθανάτους, ὑμνεῖν ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν<sup>786</sup>

“Siempre se ocupan las hijas de Zeus, siempre se ocupan los poetas de celebrar a los inmortales, de celebrar las glorias de los grandes hombres” (vv. 1-2).

Pero, como vemos, se añade inmediatamente una distinción en el mismo orden en que ambos colectivos de personajes son presentados, como si a las primeras les correspondiera celebrar a los dioses y a los segundos, por su parte, las glorias de los ilustres mortales. Esto es lo que viene a revelar a continuación:

Μοῖσαι μὲν θεαὶ ἐντί, θεοὺς θεαὶ ἀείδοντι·  
ἄμμες δὲ βροτοὶ οἶδε, βροτοὺς βροτοὶ ἀείδωμεν.

que ofrece Jenocles en acción de gracias a las nueve Musas como músico que es sin disputa; y, pues tiene tal fama merced a vosotras, no podía olvidaros”). Trad. de FERNÁNDEZ-GALIANO (1978: 198). Como hemos visto ya, también Homero (*Od.* XXIV 60) y Hesíodo (*Th.* 60) hablan de nueve Musas.

<sup>786</sup> DOVER (1971: 219) observa que esta expresión *ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν* está tomada de Homero (*Il.* IX 189), donde Aquiles canta las *κλέα ἀνδρῶν*. Asimismo, el reparto de funciones en el plano divino también se encuentra en el *h.Hom.* IV 154 y, en el plano humano, referido a las mujeres, en *Ar., Th.* 538.

“Las Musas son diosas, y, como diosas, cantan a los dioses; nosotros, acá, somos mortales: como mortales, a mortales cantemos” (vv. 3-4).

Se establece, por tanto, en estos versos una separación entre lo que cantan las Musas y lo que cantan los hombres y, de hecho, se ha querido ver<sup>787</sup> aquí la “emancipación” del poeta respecto de sus Musas. Ya no son los cantores meros *media*, sino que se alzan con independencia de sus patronas y se reparten jerárquicamente las tareas. Sin embargo, como ha visto Willi (2004: 34-5), según los vv. 1-2, es claro que el poeta no se ha separado de las Musas ni pretende hacerlo, pues el empleo del presente μέλει y del adverbio iterativo αἰεὶ así lo sugiere. Por tanto, la repartición implica que las Musas son sólo parcialmente responsables de la calidad literaria de la producción poética. A continuación, un detalle revela la identificación de las Musas con las Cárites,<sup>788</sup> si bien autores como García-Molinos (1986: 158, n. 4) precisan que estas deidades personifican la poesía de Teócrito, o más concretamente, el renombre y esplendor que otorga:

Τίς γὰρ τῶν ὁπόσοι γλαυκὰν ναίουσιν ὑπ' ἡῶ  
 ἡμετέρας Χάριτας πετάσας ὑποδέξεται οἶκῳ  
 ἀσπασίως, οὐδ' αὖθις ἀδωρήτους ἀποπέμψει;  
 αἱ δὲ σκυζόμεναι γυμνοῖς ποσὶν οἴκαδ' ἴασι,  
 πολλὰ με τωθάζοισαι, ὅτ' ἀλιθίην ὁδὸν ἦλθον,  
 ὀκνηραὶ δὲ πάλιν κενεᾶς ἐν πυθμένι χηλοῦ  
 ψυχροῖς ἐν γονάτεσσι κάρη μίμνοντι βαλοῖσαι,  
 ἔνθ' αἰεὶ σφισιν ἔδρη, ἐπὴν ἄπρακτοι ἵκωνται.

“¿Quién, pues, de cuantos viven bajo el azul del día abrirá la puerta a nuestras Gracias, las acogerá en su casa con agrado, y no las despachará sin recompensa? Ellas tornan a su morada pesarosas con sus pies desnudos, y me van dirigiendo mil reproches, porque han hecho la jornada en vano. Avergonzadas, vuelven a permanecer en el fondo del cofre vacío, con la cabeza reclinada sobre las frías rodillas; aquél es siempre su sitio cuando regresan sin conseguir nada” (vv. 5-12).

<sup>787</sup> Vid. GUTZWILLER (1983: 219 y 230).

<sup>788</sup> Junto con las Musas, las Cárites forman parte del séquito de Apolo e incluso el nombre de Talía pertenece a ambos colectivos.

Estos versos, inspirados en una anécdota concerniente a Simónides,<sup>789</sup> tratan, en definitiva, del conocido tema que presenta a las Cárites como mendicantes. En efecto, la mención de sus pies desnudos y sus rodillas sobre las cuales reclinan la cabeza (vv. 8 y 11), motivo que introduce también Apolonio Rodio (III 706), trata de llamar la atención del oyente en forma de *captatio benevolentiae* a favor de su arte. Willi (2004: 38) señala que el posesivo ἡμετέρας (v. 6) subraya que son unas Cárites nuevas, propias de Teócrito y no las tradicionales, esperables en un poema cuyo título, *Hierón*, evoca la lírica coral. En efecto, el poeta lamenta el abandono que padecen las Musas y, de este modo, en la frialdad de sus rodillas subyace la idea de la muerte. Como ha visto Gómez Segura (1994a: 334-5), este ejemplo recoge la idea homérica (*Il.* XVII 569) de las rodillas como sede de la fuerza vital, presente también en el *Id.* XIV 70: ποιεῖν τι δεῖ ἅς γόνυ χλωρόν<sup>790</sup> (“hay que hacer algo mientras tengamos agilidad en nuestras piernas”). En estricto paralelismo con lo expuesto en relación a la poesía, pasa el intérprete al ámbito de lo material e increpa a los ricos para que no guarden el dinero con avaricia, sino que lo gasten en cosas nobles como, por ejemplo, honrar a los “sagrados voceros de las Musas”,<sup>791</sup> de tal forma que puedan conservar su buen nombre incluso en el mundo subterráneo:

Δαιμόνιοι, τί δὲ κέρδος ὁ μυρίος ἔνδοθι χρυσός  
 κείμενος; οὐχ ἄδε πλούτου φρονέουσιν ὄνασις,  
 ἀλλὰ τὸ μὲν ψυχᾷ, τὸ δὲ πού τινι δοῦναι αἰοιδῶν

...

μηδὲ ξεινοδόκον κακὸν ἔμμεναι ἀλλὰ τραπέζῃ  
 μειλίζαντ' ἀποπέμψαι ἐπὴν ἐθέλωντι νέεσθαι,  
 Μοισάων δὲ μάλιστα τίειν ἱεροῦς ὑποφήτας,  
 ὄφρα καὶ εἶν' Αἶδαο κεκρυμμένος ἐσθλὸς ἀκούσης,  
 μηδ' ἀκλεῆς μύρηαι ἐπὶ ψυχροῦ Ἀχέροντος

“Locos, ¿de qué os sirve el infinito oro atesorado? Para el hombre sensato, no es esa la utilidad de la riqueza, sino el gastar parte de ella en uno mismo, el dar parte también a algún poeta; ... no ser mal anfitrión, sino obsequiar al huésped en la mesa, y dejarlo marchar cuando le plazca irse; mas, ante todo, honrar a los sagrados voceros de las Musas, para que

<sup>789</sup> Vid. Stob., III 10, 38.

<sup>790</sup> Sobre el sentido de este término, cf. FERNÁNDEZ COLINAS (1994: 873-880) y GÓMEZ SEGURA (1994b: 139-145).

<sup>791</sup> Virgilio (*G.* II 475) habla de “*Musae quarum sacra fero*” y Horacio (*Carm.* III 1, 3) dice “*Musarum sacerdos*”.

hasta en el Hades sepultado conserves el buen nombre, y no gimas sin fama en las orillas del Aqueronte helado...” (vv. 22-24 y 27-31).

Aparece, como es habitual, la concepción de que los poetas hablan inspirados<sup>792</sup> por la divinidad a la que invocan. Materializan la sagrada voz de las Musas y por extensión se dice que también ellos son sagrados, formando, de este modo, una enálage. La misma expresión, Μουσάων δ' ὑποφῆται, la encontramos en el *Id.* XVII 115 y, con una *variatio*, en el *Id.* XXII 116 y ss.: ἐτέρων ὑποφήτης (“voceros de otros”). Los intérpretes<sup>793</sup> de las Musas son ἱερεῖς precisamente porque traen al mundo la voz de las divinidades, como también Hesíodo, que afirma ser un mero siervo de las Musas, aunque su canto abarque tanto el plano humano como el divino:

αὐτὰρ αἰδὼς

Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων

ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν

“Pero el poeta, siervo de las Musas, canta las glorias de los hombres del pasado y a los dichosos dioses que habitan el Olimpo” (*Th.* 99-101).

Teócrito hace hincapié en que las Musas, que sustituyen al poeta, proporcionan al hombre algo imperecedero y valioso incluso más allá de la muerte por medio de la fama, mientras que los bienes materiales pierden todo sentido después de la vida y de nada sirven:

Ἐκ Μοισᾶν ἀγαθὸν κλέος ἔρχεται ἀνθρώποισι,

χρήματα δὲ ζῶντες ἀμαλδύνουσι θανόντων.

“De las Musas les viene a los hombres la buena fama, los bienes de los muertos los disipan los vivos” (vv. 58-59).

Las Musas, o la obra que inspiran, son un modo de lograr la inmortalidad para los hombres –según hemos visto, desde el principio del poema hay una clara distinción entre los ámbitos de lo humano y lo inmortal– y, por ello, el poeta, busca un mortal que lo acoja

<sup>792</sup> Para Apolonio Rodio (IV 1381) el poeta es ὑπακούος...Πιερίδων. *Vid.* DOVER (1971: 221).

<sup>793</sup> Platón desarrolló este concepto en su diálogo *Íón* donde plantea el tema de la inspiración poética frente al conocimiento (ἐνθουσιασμός / ἐπιστήμη). *Vid.*, sobre todo, Pl., *Ion* 134e.



con sus Musas, es decir, un mecenas. Afirma a continuación que los poetas se verían completamente perdidos sin la asistencia de las diosas, a las que denomina “hijas de Zeus” a fin de no repetir su nombre, que aparecería de otro modo en dos versos consecutivos:

δίζημαι δ' ὅτινι θνατῶν κεχαρισμένος ἔλθω  
 σὺν Μοίσαις· χαλεπαὶ γὰρ ὁδοὶ τελέθουσιν ἀοιδοῖς  
 κουράων ἀπάνευθε Διὸς μέγα βουλεύοντος.

“Busco a un mortal a cuya casa sea bienvenido con las Musas, que a los poetas se les hacen difíciles los caminos sin la compañía de las hijas de Zeus, el dios de los planes grandiosos” (vv. 68-70).

En efecto, los poetas no son nada sin las Musas que los inspiran y esto se halla en la línea de la concepción del hombre como ser dependiente de la divinidad, tema abundante en la literatura clásica. Las Musas son aquí κουράων Διὸς (“hijas de Zeus”) –detalle genealógico ausente en otros poemas– y su ascendencia se reitera cuando, en el cierre de la composición, Teócrito afirma ser un privilegiado por el amor que las Musas le profesan: εἷς μὲν ἐγώ, πολλοὺς δὲ Διὸς φιλέοντι καὶ ἄλλους θυγατέρες (“Yo soy uno de tantos favoritos de las hijas de Zeus”, vv. 101-102), verso que denota una cierta y deliberada modestia. A partir de lo expuesto se aprecia, de acuerdo con la preceptiva hesiódica, cómo el poema retorna en los últimos versos al tema de las Musas, para constituir de este modo un anillo estructural. En efecto, tenemos en total tres menciones a las diosas que aluden a su ascendencia imbuidas de *variatio*: al comienzo del poema, en el v. 1, Διὸς κούραις; en el v. 69, aproximadamente en el centro numérico del poema, κουράων Διὸς, y al final del opúsculo, en el v. 102, Διὸς θυγατέρες.

En resumen, podemos establecer el siguiente análisis: en el v. 1 las hijas de Zeus se oponen a los aedos, de modo que las Musas cantan a los dioses y los cantores a los mortales (v. 4); en la parte central del poema, las Musas se relacionan con la buena fama mediante la intervención de los aedos (v. 29 y 58); hacia el final se señala la dependencia de los poetas respecto de las Musas (v. 69) y, por último, Teócrito se declara favorito de las hijas de Zeus (v. 102) poniendo así de relieve la calidad literaria de su arte. De ahí se observa que, si bien en todo el *Id.* XVI las diosas del poeta son sin duda las Cárites, las Musas siempre lo acompañan:

ἄκλητος μὲν ἔγωγε μένοιμί κεν, ἔς δὲ καλέοντων

θαρσήσας Μοῖσαισι σὺν ἀμετέραισιν ἴοιμ' ἄν.  
καλλείψω δ' οὐδ' ὕμμε· τί γάρ Χαρίτων ἀγαπητόν  
ἀνθρώποις ἀπάνευθεν; ἀεὶ Χαρίτεσσιν ἄμ' εἶην.

“Que sepa estarme quieto cuando nadie me llama, mas pueda ir animoso a casa de quienes me invitaran con mis Musas, sin separarme nunca de vosotras. Pues sin las Gracias, ¿qué dicha tiene el hombre? Siempre las Gracias sean las compañeras de mi vida” (vv. 106-109).

Queríamos hacer notar la expresión de carácter posesivo Μοῖσαισι σὺν ἀμετέραισιν (“con mis Musas”). Quienes le inviten a él han de aceptarlo con sus Musas, siendo inseparables al depender el uno de las otras para la ejecución del canto. En esto se diferencian las Musas de las Cárites. Las primeras forman parte de Teócrito por el mero hecho de ser poeta<sup>794</sup> y éste no piensa en ellas como divinidades, sino que representan más la inspiración poética o el arte de componer; las segundas pueden o no estar junto a él, lo cual se refleja en su deseo de que sean ellas siempre compañeras de su vida. De hecho, en los primeros versos de este idilio, los aedos se diferencian de las Musas porque cada uno de ellos canta a los de su condición, mortales o dioses respectivamente, mientras que, al final, poeta y Musas aparecen indefectiblemente fundidos en uno solo. Así pues, el poeta se ve acompañado de un profuso cortejo de diosas: nada menos que tres Cárites y nueve Musas. ¿Quién no desearía recibir en su casa tan ilustre visita?

## 2.8. Idilio XVII

Situado en Alejandría, Teócrito invoca a las Musas al comienzo del *Id.* XVII para que canten a Zeus según el patrón tradicional:

Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγετε Μοῖσαι,  
ἀθανάτων τὸν ἄριστον, ἐπὴν ἀείδωμεν ἀοιδαῖς

“Por Zeus comencemos y por Zeus terminad, oh Musas, entre los inmortales el supremo, cuando entonemos nuestros cantos” (vv. 1-2).

<sup>794</sup> De hecho, GRIFFITHS (1979: 22) observa en este asunto que Teócrito presenta a las Musas con impecable convencionalismo, pero se olvida de hacer efectiva petición alguna.

En primer lugar, se introduce un subjuntivo exhortativo ἀρχώμεσθα<sup>795</sup> a modo de plural sociativo<sup>796</sup> seguido de un imperativo a las Musas en segunda persona del plural, λήγετε, ambos coordinados por la conjunción καί, donde la persona del poeta y las divinidades se confunden. La excesiva familiaridad implícita en el uso del imperativo con las Musas denota la identificación o, al menos, el estrecho vínculo del autor con ellas. En este punto, ya no son unas diosas, sino que representan la inspiración del poeta, al igual que sucede en el *Id.* XVI. Consecuentemente, tanto el subjuntivo ἀρχώμεσθα como el siguiente, αἰδόμεν en el v. 3, parecen referirse al poeta indisolublemente asociado a las Musas. El cantor, según se desprende también del poema precedente, se acoge a la protección de un monarca y a cambio ofrece la inmortalidad a través de la fama de sus versos:

Μουσάων δ' ὑποφῆται αἰδόντι Πτολεμαῖον  
 ἀντ' εὐεργεσίης τί δὲ κάλλιον ἀνδρὶ κεν εἶη  
 ὀλβίῳ ἢ κλέος ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἄρεσθαι;

“Los poetas, voceros de las Musas, pagan la generosidad de Ptolomeo con sus cantos. ¿Qué ventura mayor hay para el rico que lograr ilustre fama entre los hombres?” (vv. 115-117).

Mediante una pregunta retórica, se repite el motivo, ya visto en el *Id.* XVI 29, de la importancia de tener buen nombre,<sup>797</sup> tanto, que es preciso conservarlo incluso en el Hades. Esta coincidencia temática invita a pensar en una elaboración próxima en el tiempo de los *Idd.* XVI y XVII,<sup>798</sup> tanto más cuanto que en ambos poemas se designa a los cantores como “voceros de las Musas”: Μουσάων... ὑποφήτας en el *Id.* XVI 31 y Μουσάων δ' ὑποφῆται en el *Id.* XVII 115. De hecho, en el *Id.* XVI Teócrito busca un protector, un mecenas, y en el XVII parece haberlo encontrado en la persona de Ptolomeo. Al final del primero, canta las hazañas de Hierón de Siracusa, mientras que el elogio se dirige, en el segundo, al soberano egipcio, lo cual sugiere una división espacio-temporal

<sup>795</sup> Con las mismas palabras comienzan los *Fenómenos* de Arato.

<sup>796</sup> Vid. LASSO DE LA VEGA (1968: 267). Desde Polibio se emplea el ‘plural de autor’ y esto es un rasgo de época helenística.

<sup>797</sup> El tópico de la buena fama aparece frecuentemente en la poesía arcaica y en especial en Píndaro.

<sup>798</sup> El *Id.* XVI es anterior, pues se sitúa en Siracusa en relación con el tirano Hierón, mientras que el XVII se relaciona con Egipto y con Ptolomeo Filadelfo. Según el poema, Teócrito había obtenido ya los favores del monarca y la reina Arsínoe vivía todavía, de modo que debemos situar este *Id.* XVII, que parece haber sido escrito en Alejandría, entre la composición del *Id.* XVI el año 274 a. C. y la muerte de la reina acaecida en el año 270 a. C. Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 326).

clara referida a dos momentos diferentes de la vida de Teócrito: su período en Siracusa (en torno al 275-274 a. C) y su período en Alejandría (alrededor de los años 276-270 a. C).

## 2.9. Idilio XXII

Distintamente a la tónica imperante en nuestro autor, según la cual la invocación a las Musas marca el comienzo del poema, en el *Id.* XXII el autor no solicita la inspiración de las diosas hasta el v. 116, siendo, como también en otros lugares de la obra, un mero ὑποφήτης:

εἰπέ, θεά, σὺ γὰρ οἶσθα· ἐγὼ δ' ἐτέρων ὑποφήτης  
φθέγγομαι ὅσσ' ἐθέλεις σὺ καὶ ὅπως τοι φίλον αὐτῇ.

“Di, oh diosa, pues que tú lo sabes. Vocero de otros, yo proclamaré cuanto desees y como a ti te plazca”<sup>799</sup> (vv. 116-117).

Pero, en esta ocasión, la referencia a la deidad aparece en singular y con el nombre genérico de θεά. Desde luego, Teócrito no precisa de más explicaciones para dejar claro que se trata de una Musa, pues ya en Homero, encontramos este tipo de exhortaciones como en el primer verso de la *Ilíada*: Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (“Canta, oh diosa, la cólera de Aquiles el Pelida”, v. 1).<sup>800</sup>

En Teócrito, las Musas lo saben todo porque son omnipresentes y el poeta se ve investido de su divino conocimiento cuando canta. Ellas son objetivas y permiten relatar con fidelidad lo que sucede en el Olimpo: sin su asistencia no le sería posible a un mortal saber lo que acontece en la esfera divina. En el canto segundo de la *Ilíada* y precediendo el catálogo de las naves, se destaca esta misma idea:

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι·  
ὕμεις γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,

<sup>799</sup> El mismo tópico lo hallamos en B., XV 47 (Μοῦσα, τίς πρῶτος λόγων ἄρχεν δικαίων); Call., *Dian.* 186 (εἰπέ, θεή, σὺ μὲν ἄμμιν, ἐγὼ δ' ἐτέροισιν ἀείσω) y A.R., IV 1379 (Μουσάων ὄδε μῦθος, ἐγὼ δ' ὑπακουὸς ἀείδω Πιερίδων). Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 397-398).

<sup>800</sup> Para GIL (1966: 19), desde Homero todas las invocaciones a las Musas entrañan una pregunta concreta sobre algo cuya respuesta espera el poeta en forma de una enumeración ordenada o un catálogo.

ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν

“Decidme, Musas, que tenéis vuestra morada en el Olimpo, pues vosotras sois diosas, estáis presentes, y todo lo sabéis, pero nosotros sólo oímos algún rumor y nada sabemos” (*Il.* II 484-487).

Algo más adelante, se incide en el tema de la ignorancia del poeta que no cuenta con la ayuda de las Musas: οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ’ ὀνομήνω, ... εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο θυγατέρες μνησαίαθ’ ... (“Yo no podría contar ni nombrar....si no me lo recordasen las Musas Olímpicas hijas de Zeus, portador de la égida...”, *Il.* II 488-492). Sin embargo, en Teócrito el cantor nunca es ciego,<sup>801</sup> a diferencia de los de la *Odisea*, donde parece que el precio por el favor de las Musas es la privación de la vista. En efecto, Demódoco recibe el regalo de las Musas, pero su ceguera es inherente a este don: τὸν περὶ Μοῦσ’ ἐφίλησε, δίδου δ’ ἀγαθὸν τε κακὸν τε· / ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ’ ἡδέϊαν ἀοιδήν (“a él, a quien la Musa amó, le concedió un bien y un mal: / le quitó la vista, le dio el dulce canto”, *Od.* VIII 63-64).

A diferencia de lo habitual, en lugar de una invocación a las Musas al comienzo de la composición, hay en los últimos versos de este *Id.* XXII una dedicatoria a la divinidad que ha inspirado el canto de las glorias de Cástor y Pólux:

ὑμῖν αὖ καὶ ἐγὼ λιγεῶν μειλίγματα Μουσέων,  
οἳ’ αὐταὶ παρέχουσι καὶ ὥς ἐμὸς οἶκος ὑπάρχει,  
τοῖα φέρω. γεράων δὲ θεοῖς κάλλιστον ἀοιδαί.

“En honor vuestro yo, a mi vez, ofrezco los presentes de las sonoras Musas que el corazón propician, tal como ellas me los dan y como mis recursos me los brindan. Para los dioses el más bello presente es el canto” (vv. 221-223).

Las Musas, pues, alegran el corazón, al igual que vemos en el *Id.* XI 1-3, donde las Piérides se presentan como único alivio a las penas de amor. Afirma ahora el poeta que su canto es un regalo de las diosas, resultado de la suma de la inspiración divina y de sus dones naturales, siendo ésta la primera vez que se hace tal distinción en nuestro autor. También en Hesíodo, las Musas son las cantoras divinas y sus coros e himnos deleitan a

<sup>801</sup> Harto conocida es la estrecha relación entre ciegos y visionarios en la Antigüedad, como es el caso de Tiresias, entre otros.

Zeus y a los demás dioses provocando el olvido de las preocupaciones al momento. Del mismo modo opina Homero, cuyo canto primero de la *Ilíada* se cierra con una imagen en la que las Musas y Apolo, con su voz y su lira respectivamente, alegran la vida de los mortales mientras comen:

Ὡς τότε μὲν πρόπαν ἡμαρ ἐς ἥλιον καταδύντα  
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἴσης,  
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,  
Μουσάων θ' αἰ ᾄδον ἀμειβόμεναι ὀπὶ καλῇ

“Todo el día, hasta la puesta del sol, celebraron el festín; y nadie careció de su respectiva porción, ni faltó la hermosa cítara que tañía Apolo, ni las Musas que con linda voz cantaban alternando”<sup>802</sup> (*Il.* I 604-607).

### 3. Conclusiones

En el mundo griego, la música y la poesía –cuya representación en el ámbito divino se materializa en las Musas– nacen a la par en íntima comunión y su influencia llega a diversos terrenos de la vida cotidiana: trabajo, bodas, banquetes, etc. Pero la música (μέλος) y el canto (λόγος) aparecen generalmente unidos a la danza (ὄρχησις),<sup>803</sup> elemento ausente en la poesía bucólica. Ahora bien, pese a la especialización de que goza cada una de estas deidades, en Teócrito no encontramos ni una sola vez una Musa mencionada por su nombre y, aunque aparezcan tres referencias a ellas en singular (*Idd.* VII 82; XXII 116 y IX 32), el contexto no nos permite determinar a cuál se refiere en cada caso concreto. Además, de estas tres alusiones, tan sólo las dos primeras parecen encerrar una voluntad de recrear una imagen personal y tierna frente al colectivo de las nueve hermanas, pues, en la tercera, la Musa en singular representa a todo el grupo, inserta en una metáfora de carácter gnómico. En realidad, solamente se dice que las Musas son nueve en número en el *Id.* XI, aunque no se explicitan sus nombres, quizás por no ser éste un dato significativo para el sentido de la composición. Por tanto, estas divinidades conforman, la mayoría de las veces, un personaje difuso y colectivo, siempre relacionado con el canto

<sup>802</sup> Trad. de SEGALÁ (1985: 39).

<sup>803</sup> Vid. OTTO (1981: 115).

poético. Sus epítetos son, a grandes rasgos, aquéllos heredados de la tradición: Μοῖσαι Πιερίδες (*Id.* X 24); Πιερίδες (*Id.* XI 3); κουράων ... Διὸς (*Id.* XVI 70) y Διὸς ... θυγατέρες (*Id.* XVI 101-2). Únicamente el adjetivo βουκολικαὶ (*Id.* IX 28) se vincula de una forma directa con el género poético de la obra en que aparece. Por otra parte, la coincidencia de la misma denominación en los *Idd.* X y XI podría sugerir una proximidad cronológica en cuanto al momento de su factura, aunque éste no es un dato concluyente. En suma, podemos afirmar que no parece existir en nuestro autor una distribución clara entre unos y otros epítetos.

Con todo, las Musas, las ninfas y las Cárites se hallan en la poesía teocritea muy relacionadas entre sí hasta el punto de que, en ocasiones, tienden a confundirse. No olvidemos que, ya en la *Teogonía* de Hesíodo, estas deidades eran vecinas en el Olimpo. En Teócrito, a veces las ninfas aparecen en contextos similares a las Musas y junto a ellas, como ocurre con las Cárites que, en los últimos versos del *Id.* XVI, no se distinguen de las Musas. A pesar de que en todo este poema las diosas del autor son, sin duda, las Cárites, las Musas siempre le acompañan. Musas y ninfas a la vez aparecen en los *Idd.* I, V y VII. Recordamos cómo en el *Id.* I hay un paralelismo marcado por una *variatio* al mencionar el cariño de las Musas y las ninfas por Dafnis; en el *Id.* V el cabrero Comatas, vencedor gracias a las Musas, ha de ofrecer un sacrificio a las ninfas. Musas y Cárites aparecen juntas en los *Idd.* XVI y XXVIII, mientras que ninfas y Cárites no coinciden nunca en el mismo poema. A partir de esta situación, podemos concluir que, a pesar de la semejanza, tanto en sus funciones, como en su contexto, no hay una distribución clara, por parte de Teócrito, de unas u otras diosas, si bien es evidente que existe una manifiesta oposición entre ellas. Así, en el *Id.* I sirven para destacar la ambigüedad de Dafnis, amado de las Musas por sus cualidades poéticas y querido de las ninfas por sus vínculos familiares y afectivos con ellas. En el *Id.* V las Musas están casi completamente ausentes y los pastores deben su inspiración a las ninfas, a quienes, según acabamos de ver, ofrecen sacrificios al final del canto (vv. 140-9). La oposición entre las Musas y las ninfas resulta clara también en el *Id.* VII 199: al comienzo del canto, Simíquidas se presenta a sí mismo como un hombre venido de la ciudad (v. 2) y como ἄοιδός, término vinculado a la épica heroica y, por lo tanto, con las Musas, pero alude a las ninfas como inspiradoras de su canto, porque se dirige a una fiesta agraria que le hace traspasar los límites de su condición urbana. En el *Id.* XI, la oposición es igualmente diáfana: sólo las Musas pueden aliviar el dolor de Polifemo causado por la ninfa Galatea. Por último, según hemos visto ya, las ninfas y las

Musas se oponen en el *Id.* XVII, precisamente porque pertenecen a planos temporales distintos.

Así pues, el siracusano recurre a menudo a la tradicional invocación a las Musas al comienzo y al final del poema, donde el cantor solicita la inspiración divina, procedimiento común, según hemos visto, en la poesía griega desde Homero y Hesíodo. En otras ocasiones, las exhortaciones a las Musas sirven a modo de puentes o transiciones para cambios temáticos. Así, cuando en el *Id.* I se altera la forma del estribillo, varía también el contenido del poema, de modo que tenemos tres estribillos y tres núcleos temáticos distintos. También en el *Id.* IX la aparición de las Musas marca una ruptura temporal entre el pasado y el presente, de tal forma que, si todo el poema se refiere a los hechos del pasado que narra un personaje anónimo, éste se dirige directamente a las Musas en el momento presente, rompiendo con ello de manera brusca el tiempo de la narración.

La figura del poeta se alza como transmisora de las palabras de las Musas (*Id.* VII 37) representando la materialización de su voz “insonora”, en tanto que ellas necesitan de un mediador para hacerse perceptibles en el mundo terrenal. En consecuencia, de una u otra forma, el canto siempre es concedido como un don de las diosas (*Id.* XXII 221) y éstas son, en última instancia, responsables de su calidad literaria. Tan sólo en una ocasión (*Id.* X 24) cambia esta circunstancia, precisamente en un poema que diverge de los demás también en otros aspectos, pues el protagonista pide a las Musas que lo acompañen en la ejecución. Incluso en el *Id.* XVI, donde un paralelismo (vv. 1-3) parece separar las funciones de los poetas y las de las Musas, aquéllos son “sagrados voceros de las Musas” (v. 29), precisamente porque traen al mundo la voz de las diosas. Los poetas no son nada sin sus Musas (*Id.* XVI 69) y su canto es el resultado de la combinación de la inspiración divina y de sus propias cualidades personales (*Id.* XXII 221-223), siendo ésta la única vez que se hace en Teócrito tal distinción. En resumen, podemos decir que el poeta se relaciona con las Musas de tres maneras en los idilios. En primer lugar, puede ser un medio a través del cual se expresa la voz de las diosas (*Id.* VII 37); además, puede cantar con ellas (*Id.* X 24) y, por último, puede cantar con sus recursos la información que las Musas le ofrecen (*Id.* XXII 221-223).

Ahora bien, este cantor es generalmente un personaje de la vida campestre debido a la naturaleza intrínseca de la temática propia del género poético que tratamos y las Musas, acostumbradas a tomar parte en certámenes de carácter competitivo, enfrentan consecuentemente a sus protegidos con otros cantores. De este modo, excepto en el *Id.* I,



en que el pastor Tirsis es apoyado por las Musas mientras le escucha un cabrero que, por lo demás, carece de nombre, y el *Id. X*, cuyos protagonistas son segadores, en todos los demás poemas las Musas aparecen junto a cabreros y éstos resultan siempre vencedores. Por tanto, resulta significativo el hecho de que, de acuerdo con la jerarquía de profesiones pastoriles implícita en esta poesía, las Musas prefieran a los de más baja condición. Así, en el *Id. V* el cabrero Comatas vence con ayuda de las Musas al pastor Lacón apoyado por Apolo, que tiene un estatus superior a él según los cánones sociales, de modo que la victoria sucede en un doble plano: en el humano, un cabrero vence a un pastor de ovejas y en el divino las Musas vencen a Apolo. En Teócrito, pues, las Musas son las divinidades del canto por excelencia, superiores incluso a Pan y a Apolo. La deidad menor femenina vence al dios Olímpico del canto y la música y ello parece estar en consonancia con la ruptura de los patrones sociales tradicionales. Con el cabrero triunfa la sencillez, la humildad, alejada de las vanas aspiraciones de la sociedad urbana. Es también cabrero de profesión el cantor del *Id. VII*, Lícidas, que, como hemos visto, aparece en escena al tiempo que las Musas. Es más, las diosas intervienen en un doble plano: apoyan a un cabrero que canta la leyenda, Lícidas, y, en la leyenda narrada por éste, a otro cabrero, Comatas. En el *Id. IX*, empero, desconocemos la profesión del personaje anónimo que invoca a las Musas, pero, dado que Dafnis y Menalcas –que no las demandan– son vaqueros, es fácil suponer que se trate de un cabrero, pues en Teócrito generalmente un pastor de vacas o de ovejas se enfrenta a un cabrero (*Idd. I y V*). Tan sólo el *Id. X* rompe el sistema de profesiones asociadas a los voceros de las Musas, en tanto que el protagonista que invoca a las diosas, Buceo, es un segador, como también su interlocutor, Milón, que menciona a la diosa Deméter y no a Apolo ni a Pan. Así pues, hay un paralelismo entre dos personajes con la misma profesión (antes distinta), que invocan a dos divinidades femeninas (antes femenina/masculina), y que se equiparan además en el número de versos que forman sus respectivos cantos –rasgo habitual en Teócrito–, de modo que la simetría se da en un triple plano: profesión (ambos segadores), divinidades que invocan (ambas femeninas) y número de versos (doce cada uno).

En función de la deidad protectora que cada cantor tenga de su lado, los premios de los vencedores también varían. Así, por ejemplo, hemos visto cómo en el *Id. I* los premios de Pan están jerarquizados: si Pan elige el macho cornudo, el cabrero ha de quedarse con la cabra, pero si elige la cabra, el cantor ha de conformarse con la chiva, cosa que no ocurre con el premio de las Musas, pues tanto ellas como el pastor pueden obtener indistintamente

una oveja o un cordero. Esto es particularmente significativo para definir la posición de las Musas en la obra de Teócrito. Éstas son divinidades benévolas y, a diferencia de su intervención en Homero, jamás se irritan ni imponen castigos; son poderosas, puesto que siempre vencen; carecen de arrogancia y de sentimiento de superioridad, según se deduce de los premios recibidos por el canto que son intercambiables por los del cantor y son siempre “Musas amigas” frente a “Pan malhumorado”. Además, son portavoces y símbolo de la sencillez que ha de acompañar la vida de todo hombre. En realidad, los premios contienen para ellas un mero valor simbólico y por este motivo, por ejemplo, al final del *Id. I* Tirsis ofrece una cabra y un vaso a las Musas cuando, al comienzo del mismo, la cabra era el premio de Pan. También en el *Id. V* Comatas obtiene como premio la cordera de su contendiente Lacón, pastor de ovejas. Pero ya en el *Id. VII* el cabrero Lícidas entrega a Simíquidas su cayado como don de las Musas y en ello se ve que no hay verdadera rivalidad entre los cantores, de forma que los presentes se intercambian como mero recuerdo de la ocasión compartida. Del mismo modo, en el *Id. IX* el personaje anónimo, tal vez cabrero según lo visto, es dador de un cayado y de una caracola como regalos a los cantores a quienes invita a participar. En este sentido, las Musas son causantes de la unión de los distintos personajes mediante el canto, pues los amigos de las Musas tienen derecho a disfrutar de la bella poesía (*Id. VII* 95). De este modo, todos pasan un buen rato juntos y, así, las Musas fomentan la amistad entre los hombres. Al final, el cayado viene a quedar como recuerdo de este agradable momento, pero no es una recompensa, pues no ha habido certamen alguno. El mismo tópico de las Musas amigas lo hallamos también en otros lugares de la obra (*Id. IX* 33 y ss.) y el médico Nicias, favorito de las Musas, conoce la relación entre el canto y la sanación (*Id. XI* 3). La idea platónica de que las Musas calman las pasiones<sup>804</sup> aparece como tópico frecuente en los idilios frente al vino como medicina para las penas de, por ejemplo, Alceo (*fr.* 91 y 96 D) o Eurípides (*Ba.* 283 y 772). Las Musas propician siempre el corazón y para los dioses el más bello presente es el canto (*Id. XXII* 221), aunque no alivien, por ejemplo, la congoja del enamorado segador del *Id. X*. El poeta incluso emplea en ocasiones un posesivo para referirse a las Musas (*Id. XVI* 107) hecho que denota el íntimo vínculo entre ambos. El cantor es, por tanto, inseparable de sus Musas, ya que depende de ellas para la ejecución del canto y se ven unidos por estrechos lazos de amistad. Y es que las Musas, o la obra que inspiran, son un modo de lograr la inmortalidad para los hombres (*Id. XVI* 29) y, por ello, los sensatos como Ptolomeo II

---

<sup>804</sup> Cf. Plat., *Rep.* 411b, así como Plu., *Mor.* 156c y 167b.

Filadelfo son φιλόμουσοι (*Id.* XIV 61). Teócrito reitera con frecuencia la idea de que las Musas proporcionan a los hombres la buena fama (*Idd.* XVI 58; XVII 116). Y no es arbitrario que los poemas que más inciden en este tema aludan a personajes históricos: al final del XVI a Hierón II de Siracusa y en el XVII a Ptolomeo II. Ciertamente esta creencia estaba bien fundamentada, pues los poemas han viajado a través del tiempo y han llegado hasta nuestras manos, concediendo a estos personajes, al menos, una forma de inmortalidad: la de seguir en la memoria colectiva de los hombres.

### III. LAS CÁRITES

#### 1. Introducción

Las Cárites son diosas menores, más conocidas con el nombre latino de Gracias, hijas de Zeus y de Eurínome, hija a su vez de Océano, aunque a veces aparezca Hera como su madre. Son divinidades de la belleza y la gracia y tal vez sean en su origen diosas de la vegetación. Para los romanos fueron también símbolo de gratitud. Infunden la alegría en la naturaleza, así como en dioses y mortales. Guardan relación con la música pues, según Hesíodo (*Th.* 64), viven junto a las Musas en el Olimpo y además de pertenecer al séquito de Apolo, dios músico y cantor, en ocasiones forman coros con ellas. Sin embargo, según cuenta Apolodoro (III 15, 7), en Paros se llevaban a cabo sacrificios a estas deidades sin flautas ni coronas porque, en una ocasión, Minos arrojó la guirnalda de su cabeza e hizo cesar las flautas cuando le comunicaron la muerte de su hijo Androgeo, mientras estaba ofreciendo sacrificios a estas diosas. Se atribuye a las Cárites toda suerte de influencias sobre los trabajos del espíritu y las obras de arte. Moderan la influencia del vino, tejen (por ejemplo, el velo de Harmonía) y son compañeras de otras divinidades como Atenea, Afrodita,<sup>805</sup> Eros y Dioniso. Tenían cultos propios en distintas partes de Grecia y había uno especialmente antiguo en la beocia Orcómeno, al cual hace referencia Teócrito en el *Id.* XVI. Se representan como tres hermanas a las que Hesíodo dio el nombre de Eufrosine, Talía y Áglae, si bien encontramos también las denominaciones de Pasitea, Auxo, Hegemona, Faena, Cleta y Peitho, todas ellas relacionadas con la idea de χάρις.<sup>806</sup> No obstante, según Pausanias (IX 35, 1, 5) la díada es anterior a la tríada, de forma que las parejas de Auxo y Hegemone o de Cleta y Faena serían más antiguas que la trinidad

---

<sup>805</sup> Persuasión, Concordia y Cárites eran asociadas a menudo a Afrodita en dedicatorias a magistrados, así como, a nivel privado, con el matrimonio y la buena avenencia entre los esposos. *Vid.* VAN BREMEN (2003: 325), quien aporta bibliografía de interés al respecto.

<sup>806</sup> *Vid.* BOULOGNE (2007: 62).

Eufrósine, Talía y Áglae. En la iconografía aparecen como tres jóvenes desnudas cogidas por los hombros: dos de ellas miran en una dirección y la del medio en dirección opuesta. En las primeras épocas aparecían vestidas, pero después se representaron siempre desnudas. Veamos su presencia y función en los *Idilios*.

## 2. *Idilios*

Las Cárites aparecen sólo en los *Idd.* XVI y XXVIII.

### 2.1. *Idilio XVI*

Los manuscritos aportan un doble título para este poema: *Χάριτες ἢ Ἱέρων* (*‘Las Gracias o Hierón’*),<sup>807</sup> el primero de los cuales se refiere a la primera parte del *Idilio* (vv. 1-75), en donde Teócrito busca un patrono que sepa apreciar su poesía (“sus Cárites”, según él mismo afirma). El segundo título hace alusión al contenido de los restantes versos, donde el poeta se dirige a Hierón de Siracusa que en aquel momento estaba preparando una campaña contra los cartagineses, como cree Griffiths (1979: 36), o la había concluido ya, como sostiene White (1999: 48-50). El siracusano comienza su *idilio* con una pregunta retórica a modo de introducción. En ella, a fin de darle mayor solemnidad a su arte, emplea una metonimia, según la cual designa a su poesía con el nombre de las divinidades que influyen en su actividad creadora:

Τίς γὰρ τῶν ὁπόσοι γλαυκὰν ναίουσιν ὑπ’ ἡῶ  
 ἡμετέρας Χάριτας πετάσας ὑποδέξεται οἴκῳ  
 ἀσπασίως, οὐδ’ αὔθις ἀδωρήτους ἀποπέμψει;

“¿Quién, pues, de cuantos viven bajo el azul del día abrirá la puerta a nuestras Gracias, las acogerá en su casa con agrado, y no las despachará sin recompensa?” (vv. 6-9).

---

<sup>807</sup> Este título, transmitido por todos los códices, así como por Hermógenes, cuya actividad se sitúa en la Roma del s. II d. C., se remonta probablemente a la época alejandrina. *Vid.* WILLI (2004: 32).

Dover (1971: 218) relaciona este pasaje con la costumbre griega de que los niños en ciertos festivales fueran de puerta en puerta cantando y aceptando regalos. En la misma línea, Hunter (1996a: 92-3) afirma que Teócrito describe a las Cárites como un grupo de infantes que van de casa en casa pidiendo el aguinaldo, al modo en que el propio Hiponacte se presenta en sus versos como un poeta mendicante. Pero, prosigue el estudioso, Teócrito se muestra en los vv. 5-12 como la figura que envía a los niños y se alegra de los frutos de su trabajo o sufre cuando regresan con las manos vacías. Sin embargo, hay que tener en cuenta, que en los vv. 68-70, se percibe una cierta idea de movimiento referida al poeta, si bien no se explicita que éste sea un mendigo, de forma que queda sugerido que el autor y sus Musas están viajando en busca de acogida. Parece, pues, que el fundamento de la *χάρτις* pindárica consistente en el principio de la reciprocidad, de acuerdo con la cual el poeta nunca habría compuesto nada sin un encargo previo, no existe para el poeta siciliano.<sup>808</sup> En este sentido, Fantuzzi-Hunter (2002: 198) han observado que, a diferencia del *Id.* XVII donde los poetas son *ὑποφῆται* ('portavoces', v. 115) de las Musas para la alabanza de Ptolomeo II, en el *Id.* XVI, empero, hay una promesa de encomio para un posible *laudandus*. De este modo, Teócrito evoca, bien a las Musas (vv. 1-3), bien a las Cárites (vv. 6-12, 108 y ss.), continuando una tradición típica de la poesía epinicia que veía a las Cárites asociadas a las Musas como garantes de la belleza y del agrado del público por el canto, así como de la transmisión y duración de la gloria del propio *laudandus*.

Ahora bien, si las Musas (vv. 1-5) y las Cárites (v. 6) aparecen al comienzo del poema, éste se cierra a modo de *Ringkomposition* con las mismas divinidades, hasta el punto de que llegan a fundirse las unas con las otras. Para Griffiths (1979: 44), las Cárites asumen en el *Id.* XVI la posición de las Musas y éstas, a su vez, acompañan a Teócrito y pueden ser tomadas como símbolos de sus poemas, es decir, lo que las Cárites eran al comienzo. Pero esto no es una innovación de Teócrito y tal vez guarde algún nexo con el hecho de que el nombre de una de las Musas, según hemos anotado ya, coincida con el de una Cárite, Talía. En efecto, como ya observara Otto (1981: 44-58), el parentesco entre las Musas, las ninfas y las Cárites es claro a partir de la coincidencia de algunas de sus denominaciones.<sup>809</sup> Así, Erato es el nombre de una Nereida en Hesíodo (*Th.* 246), pero

<sup>808</sup> WILLI (2004: 35).

<sup>809</sup> OTTO (1981: 92) añade que, de entre las divinidades femeninas, las Cárites son las que están más próximas a las Musas, ya que ambos colectivos representan un papel semejante. En efecto, la antigua imagen de Apolo en Delos tomó el arco con una de sus manos y con la otra atrapó a las tres Cárites, una de las cuales sostiene la lira; la segunda, la flauta, y la tercera, la siringa. De ahí que Píndaro enlace sus nombres con los

conocemos también a una Musa homónima; Talía (Θάλεια) es igualmente el nombre de una Nereida en Homero (*Il.* XVIII 39), pero también una Cárte en Plutarco (*Mor.* 778d) – aunque en Hesíodo (*Th.* 909) aparezca con la variante Θαλία–; Urania es una ninfa de compañera de juego de Perséfone (*hCer.* 423) y también la hija de Océano y Tetis. Pero las semejanzas no se limitan a la onomástica: tanto las ninfas como las Musas cantan,<sup>810</sup> viven en montañas y en frescas aguas y tienen la capacidad de atrapar el espíritu –de ahí los adjetivos νυμφόληπτος / μουσόληπτος. Por lo tanto, estos grupos podrían estar emparentados con espíritus muy antiguos de la naturaleza, en el origen de las primitivas creencias populares griegas. Además, el estrecho vínculo entre ambos colectivos de divinidades –Musas y Cártes– aparece testimoniado también por Píndaro (*N.* IX 53-55) y Eurípides (*HF.* 673-5) cuando exclama:<sup>811</sup> οὐ παύσομαι τὰς Χάριτας / ταῖς Μούσαισιν συγκαταμει- / γνύς, ἡδίستان συζυγίαν (“No dejaré de ayuntar las Gracias con las Musas –¡hermosa conjunción!–”).<sup>812</sup> En efecto, al igual que las Musas, las Cártes convierten el poema en una composición divina e inmortal y, mediante la transposición del plano humano al divino marcada por el posesivo ἡμετέρας (v. 8), el poeta queda al margen como mero intermediario entre ambos mundos. El autor se alza como *medium* que trae la voz de las diosas y trata, al mismo tiempo, de darse publicidad. Para ello se encarga de dejar constancia de la antigüedad de las deidades relacionándolas con Eteocles, hijo de Céfiso, rey de Orcómeno en Beocia, quien estableció por primera vez su culto:<sup>813</sup>

ὦ Ἐτεόκλειοι Χάριτες θεαί, ὦ Μινύειον  
 Ὀρχομενὸν φιλέοισαι ἀπεχθόμενόν ποτε Θήβαις

“¡Oh Gracias, deidades de Eteocles! ¡Oh diosas, que amáis la minia Orcómeno, ciudad odiosa un día para Tebas!” (vv. 104-105).

Según afirma Griffiths (1979: 45), en su aspecto marcial como patronas de Orcómeno en la guerra contra Tebas, las Cártes se muestran en calidad de proveedoras de cuanto es ἀγαπητόν. Representan, por tanto, el doble aspecto de la poesía homérica: la

de las Musas (*Nem.* IV 1; IX 53-5) y que, al comienzo del conjunto de las *Elegías* de Teognis, sean invocados Apolo y Ártemis junto a las Musas y las Cártes.

<sup>810</sup> Las ninfas cantan, por ejemplo, en *h.Pan.* 19 y Call., *Del.* 256.

<sup>811</sup> Vid. HUNTER (1996a: 94) y LÓPEZ SALVÁ (2002: 93).

<sup>812</sup> Trad. de CALVO MARTÍNEZ (1985: 109).

<sup>813</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 139, n. 3).

celebración de la guerra, pero también las eventualidades de la paz. Para Hunter (1996a: 83), esta invocación final a las Cárites (vv. 104-9) reelabora directamente la *Olímpica* XIV 1-12 de Píndaro, un poema para un vencedor de la beocia Orcómeno, sin duda el lugar del más famoso culto a las Cárites: ὦ λιπαρᾶς ἀοίδιμοι βασίλειαι / Χάριτες Ἐρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι (“Oh Gracias, dignas de ser celebradas en cantos, reinas de la espléndida Orcómeno, protectoras de los Minias antiguos”, *O.* XIV 3-4).<sup>814</sup> En cualquier caso, se recuerda aquí la enemistad entre Orcómeno, asentamiento de la antigua tribu de los minios, y Tebas, precisamente porque ambas rivalizaban por la hegemonía de Beocia. Orcómeno, al norte de la llanura copaica, parece haber sido una de las principales ciudades beocias y era también el emplazamiento de un antiguo y famoso santuario de las Cárites. Por ello, afirma el poeta que las diosas aman esta ciudad. Orcómeno fue destruida por los tebanos (364 a. C.) y Tebas, algo más tarde, por Alejandro (334 a. C.). Pese a su reconstrucción posterior, no volvieron a recuperar su antiguo esplendor y, en época de Teócrito, ninguna de las dos destacaba especialmente.

Pocos versos después de la mención de las Cárites, el poeta alude a las Musas, colectivo que comparte con aquéllas tanto la convivencia en el Olimpo como la semejanza de sus atributos:

ἄκλητος μὲν ἔγωγε μένοιμί κεν, ἐς δὲ καλεόντων  
 θαρσήσας Μοῖσαισι σὺν ἀμετέραισιν ἴοιμ' ἄν.

“Que sepa estarme quieto cuando nadie me llama, mas pueda ir animoso a casa de quienes me inviten con mis Musas, sin separarme nunca de vosotras” (vv. 106-7).

Como bien observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 308), en Píndaro las Cárites, además de sus obligaciones en el Olimpo, dispensan honor y gloria a los mortales (*O.* II 55; VII 11; *P.* V 45; VIII 21; *N.* X 38; *I.* VI 63); son patronas de los epinicios (*O.* IV 9; *N.* VI 37); inspiran a sus escritores (*O.* IX 27; *P.* VI 2; IX 3, 89; *N.* IV 7; IX 54; *I.* VIII 16) y asisten como espectadoras a sus representaciones (*N.* V 54; *I.* V 21). Pero en los dos últimos casos, particularmente en *I.* V 21, falta poco para que las Cárites sean tratadas como personificaciones de los poemas, tal y como Teócrito las trata aquí. En términos generales, es fácil entrever que las Cárites encarnan en este idilio la obra poética de Teócrito, así

<sup>814</sup> Trad. de ORTEGA (1984: 136).



como el renombre y esplendor que otorga.<sup>815</sup> En opinión de Hunter (1996a: 93), el aparente cambio de las Cárites a las Musas ha sido largamente preparado (vv. 29, 58) y está unido por *κεχαρισμένος* (v. 68), que sugiere que el poeta tendrá a ambos colectivos (Musas y Cárites) con él (vv. 106-109). No obstante, parece subyacer una pequeña especialización entre las funciones de unas y otras diosas: las Musas inspiran al poeta sus versos, mientras que éstos son designados con el nombre de Cárites en una suerte de personificación. Así, aunque los campos semánticos resultan muy cercanos, cada colectivo goza de su propio ámbito de actuación y el poeta entremezcla intencionadamente las alusiones para revestir su poesía con la dignidad que aporta la presencia de las diosas. Finalmente, el siracusano menciona de nuevo a las Cárites, cuyo nombre se reitera dos veces a fin de subrayar la importancia que para el hombre tiene la poesía, pues se halla vinculada, a su vez, con la divinidad:

καλλείψω δ' οὐδ' ὕμμε· τί γὰρ Χαρίτων ἀγαπητόν  
ἀνθρώποις ἀπάνευθεν; ἀεὶ Χαρίτεσσιν ἄμ' εἶην.

“Pues sin las Gracias, ¿qué dicha tiene el hombre? Siempre las Gracias sean compañeras de mi vida”<sup>816</sup> (vv. 110-111).

Así pues, la estructura de los últimos versos se presenta en forma de paralelismo divino: Musas (v. 102)-Cárites (v. 104)-Musas (v. 109)-Cárites (v. 110). Por tanto, si hay una distinción entre unas y otras diosas es evidente que se debe a que representan conceptos diferentes, pese a ser, en algunos casos, prácticamente equivalentes. Ahora bien, hasta el momento hemos interpretado que las Cárites simbolizan de alguna forma a los poemas, mientras que las Musas se vinculan al ámbito de la inspiración. Pero estos últimos versos parecen contener la clave: las Cárites son la poesía, sí, pero una poesía encomiástica, de forma que se alzan ahora como diosas del elogio.<sup>817</sup> Con todo, si como cree Hunter (1996a: 84),<sup>818</sup> se trata aquí efectivamente de una reelaboración pindárica (*Ol.*

<sup>815</sup> BOULOGNE (2007: 66) piensa, empero, que las Cárites son las responsables de despertar el deseo y de satisfacerlo, es decir, de aportar contentamiento.

<sup>816</sup> Para la concepción de las Cárites en estos versos cf. Thgn., I 1138: ὦιχετο μὲν Πίστις, μεγάλη θεός, ὦιχετο δ' ἀνδρῶν / Σωφροσύνη, Χάριτες τ', ὦ φίλε, γῆν ἔλιπον, donde las diosas representan la ley moral. Ellas aseguran la armonía y el inefable poder mágico que crea el encanto y la gracia de la vida espiritual.

<sup>817</sup> A juicio de WILLI (2004: 33), esta idea se ve confirmada por Píndaro (*N.* VII 75-6) –cuya influencia resulta manifiesta en este idilio–, donde el propio elogio es llamado χάρις.

<sup>818</sup> De modo semejante, el mismo autor (1996a: 90) opina que la frase τί γὰρ Χαρίτων ἀγαπητόν ἀνθρώποις ἀπάνευθεν; hace referencia a Píndaro (*N.* IV 6-8). Vid. PERROTA (1927: 5-11).

XIV 1-12), se aprecia una diferencia sustancial: mientras en el lírico las Cárites están asociadas a Apolo, en Teócrito lo están a las Musas, las famosas compañeras de Apolo, con quienes comparten el Olimpo. En definitiva, aunque estas diosas sean siempre más o menos intercambiables, se ha producido aquí una matización respecto de sus funciones, reflejo, sin duda, de las nuevas tendencias literarias alejandrinas.

## 2.2. Idilio XXVIII

El poema, como es sabido, consiste en una dedicatoria con la que Teócrito acompaña una ruela que lleva como presente a la mujer de su amigo Nicias, el mismo que en los *Idd.* XI y XIII padece de mal de amores. En el v. 7 el siracusano expresa el deseo de que Zeus conceda viento próspero a su nave para poder responder al afecto de Nicias y, a continuación, introduce una breve alusión a las Cárites:

τυῖδε γὰρ πλόον εὐάνεμον αἰτήμεθα παρ Δίος,  
ὅπως ξέννον ἔμον τέρψομ' ἴδων κἀντιφιληθέω,  
Νικίαν, Χαρίτων ἡμεροφώνων ἕρον φύτον

“Allá va nuestra nave, que Zeus le conceda viento próspero, para que goce yo la dicha de ver a mi huésped y pueda corresponder a su cariño, al cariño de Nicias, vástago sacro de las Gracias de voz encantadora” (vv. 7-9).

Se establece aquí una relación filial entre las Cárites y Nicias, de forma que éste se presenta como hijo de aquéllas. Pero ha de entenderse naturalmente que este vínculo posee carácter metafórico y su presencia en tal contexto se debe a que también aquél se dedicaba a la poesía. Teócrito introduce, pues, una sutil alabanza, mediante una bella imagen, de las cualidades poéticas de su amigo médico.

### 3. Conclusiones

Las Cárites aparecen tan sólo en dos poemas y no es casualidad que en ambos se hallen relacionadas con el *ars poetica*. En primer término, como metonimia, según acabamos de ver, en lugar de la poesía laudatoria de Teócrito. Representan la creación poética y, en este sentido, se confunden con las Musas por su estrecha relación con ellas. Si éstas infunden la inspiración en el poeta, las Cárites representan la materialización de dicha inspiración (*Id.* XVI). En segundo lugar, se hace a Nicías descendiente de las diosas para alabarlo y elevarlo a la categoría de deidad (*Id.* XXVIII). En cuanto a los adjetivos que acompañan a las divinas Cárites, destacamos el posesivo ἡμετέρας del *Id.* XVI 6, importante en tanto que establece una relación afectiva que une indisolublemente a las diosas con la existencia de los mortales. Es claro que las Cárites de Teócrito reclaman para sus obras una sutileza que hasta el momento no había sido preceptiva en el género encomiástico y que se encuadra, de este modo, en las tendencias literarias alejandrinas. En efecto, ante la transformación de la sociedad –criticada en los vv. 13-5–, el poeta denuncia la urgencia de una nueva poesía que se percibe, precisamente, a través del posesivo. Además, el vínculo entre las Cárites y los hombres se ve reforzado en el vocativo ὦ Ἐτεόκλειοι Χάριτες θεαί del *Id.* XVI 104 que relaciona a las deidades con Eteocles y que, junto a la expresión Μινύειον Ὀρχομενὸν φιλέοισαι de los vv. 104-5, borra definitivamente las barreras entre lo humano y lo divino, al poner de relieve la afectividad existente entre dioses y hombres. Así, las deidades suprimen la diferencia entre lo mortal y lo inmortal, pues su función es precisamente ésta, conceder la inmortalidad a los hombres a través de la poesía. Esta mágica transformación es posible porque las diosas son, sin duda, Χαρίτων ἡμεροφώνων, según afirma el propio poeta en el *Id.* XXVIII 9, y su voz se convierte de esta guisa en el hilo conductor de la eternidad que otorga su canto.

## IV. LAS MOIRAS

### 1. Introducción

El término Μοῖρα significa ‘la que reparte’ y se hallan relacionados con esta raíz los verbos μοιράω y μείρομαι (‘repartir’). De acuerdo con el pensamiento griego, todo mortal tiene su μοῖρα desde su nacimiento, es decir, su parte de vida y de cada uno de los elementos que la componen. Las Moiras son, por tanto, la personificación del destino. Posteriormente, esta abstracción se convirtió en una divinidad de funciones semejantes a las Ceres, seres negros y alados con enormes dientes y afiladas uñas que, según Hesíodo (*Th.* 211) eran, como también las Moiras, hijas de la Noche y de Eris. Sin llegar a ser tan terribles y sanguinarias como ellas –pues éstas desgarran los cadáveres y beben su sangre– las Moiras son inflexibles y ni siquiera los dioses pueden cambiar su designio. En efecto, impiden incluso a los inmortales acudir en auxilio de un héroe determinado cuando le ha llegado su hora.<sup>819</sup>

Las Moiras, asimiladas a las Parcas latinas (Nona, Decuma y Morta), eran tres: Cloto (‘la hilandera’), Láquesis (‘la que da a cada uno su lote’) y Átropo (‘la implacable’). Como observa Vernière (1977: 237), Atropo preside el pasado, ya que todas las cosas pasadas son irreversibles (ἄτρεπτα); Láquesis, el futuro, dado que para todas las cosas hay un lote (λῆξις) determinado de antemano por la naturaleza y Cloto preside el tiempo presente, puesto que hila (κλώθουσα) para cada uno el destino que le pertenece.<sup>820</sup> Según acabamos de ver, la genealogía hesiódica las sitúa en la primera generación divina formando parte de las fuerzas elementales del mundo, pero otra versión ofrecida por el mismo autor (*Th.* 904) las hace hijas de Zeus y Temis y hermanas de las Horas, siendo su función conceder a los mortales la felicidad o la desgracia. A partir de Homero fueron representadas como viejas hilanderas porque regulaban la duración de la vida de cada mortal mediante un hilo que la primera hilaba, la segunda devanaba y la tercera cortaba

---

<sup>819</sup> Cf. Hom., *Il.* XVIII 535.

<sup>820</sup> Cf. Pl., *Lg.* 960c.

cuando estaba fijado el final. Generalmente las Moiras solían estar presentes en las grandes celebraciones,<sup>821</sup> podían ser adoradas como diosas del nacimiento e incluso las novias atenienses les ofrecían mechones de su cabello y hacían juramentos en su nombre.<sup>822</sup>

## 2. *Idilios*

Las Moiras se mencionan en los *Idd.* I, II y XXIV.

### 2.1. *Idilio I*

La descripción de la muerte de Dafnis está rodeada de diosas: Afrodita –que trata de incorporarlo, aunque en vano, pues ya está muerto–, las Musas, las ninfas y, finalmente, las Moiras, que ya habían cortado todos los hilos:

χῶ μὲν τόσσ' εἰπὼν ἀπεπαύσατο· τὸν δ' Ἀφροδίτα  
ἤθελ' ἀνορθῶσαι· τά γε μὰν λῖνα πάντα λελοίπει  
ἐκ Μοιρᾶν, χῶ Δάφνις ἔβα ῥόον· ἔκλυσε δῖνα  
τὸν Μοῖσαις φίλον ἄνδρα, τὸν οὐ Νύμφαισιν ἀπεχθῆ.

“Cesó Dafnis después que dijo esto. Quería levantarlo Afrodita, pero todos los hilos por las Moiras dispuestos estaban terminados, y Dafnis marchó al río; sus ondas anegaron a aquel a quien las Musas bien querían, a aquel que a las Ninfas no desagradaba” (vv. 138-141).

Como vemos, las Moiras desempeñan en este contexto poético su papel tradicional de tejedoras del destino humano: cuando termina el hilo reservado a Dafnis por las diosas, concluye también su existencia.<sup>823</sup> Así, como advierte Kossaiifi (2002b: 80), cuando Teócrito quiere recordar al pastor su condición mortal sometido a una suerte de la que no puede escapar, recurre a la imagen de las Moiras, que dan a su final un tinte trágico, o bien destaca el poder de Hades (*Id.* I 63), que todo hace olvidar, y al que se dirigen las bestias

---

<sup>821</sup> Cf. Pi., *O.* X 52.

<sup>822</sup> Vid. OTTO (1973: 223).

<sup>823</sup> Cf. Call., *Del.* 104.

(*Id.* IV 27) y los hombres (*Id.* I 103 y 130) cuando llega su hora. Debemos recordar además –aunque no nos parece la hipótesis más acertada– que la expresión ἔβα ῥόον (“marchó al río”) ha sido a menudo interpretada como una partida del difunto hacia el Aqueronte, río del mundo subterráneo que las almas debían cruzar con ayuda del barquero Caronte. En cualquier caso, es claro su vínculo con la muerte.<sup>824</sup>

## 2.2. Idilio II

Como bien sabemos, Simeta sufre de mal de amores a causa de un joven llamado Delfis, al que trata de atraer con toda suerte de artificios. Sumida en tal situación, no es extraño que la joven profiera un juramento en nombre de las Moiras, pues también ella, mediante sus pócimas y encantamientos, guarda un estrecho vínculo con el mundo de lo sobrenatural. El juramento por las Moiras era frecuente desde antiguo entre las mujeres y, en este contexto donde se entremezclan la maldición y la amenaza, la magia negra es el único recurso que le queda a Simeta en medio de su desesperación:

νῦν μὲν τοῖς φίλτροις καταδήσομαι· αἱ δ' ἔτι κά με  
 λυπῇ, τὰν ᾿Αίδαο πύλαν, ναὶ Μοίρας, ἄραξέῃ

“Pero ahora lo encadenaré con mis hechizos de amor, y si todavía sigue atormentándome, por las Moiras, que la puerta a la que él llame será la del Hades” (vv. 159-160).

Dover (1971: 111) observa que, en los dialectos dóricos, los juramentos positivos y negativos estaban generalmente introducidos por ναί y οὐ respectivamente, de forma que el presente encajaría dentro de la fórmula habitual. Sin embargo, tanto Gow (1992b<sup>7</sup>: 62) como Legrand (1972<sup>7</sup>: 94) opinan que la fórmula ναὶ Μοίρας constituye una expresión poco corriente y que tiene todos los visos de ser propia del dialecto de Cos, pues así juran en esta isla las mujeres del repertorio de Herodas (I 66). Cabe destacar que Simeta introduce la presencia de las Moiras precisamente al final de su parlamento y éste coincide, además, con los últimos versos del poema. Así pues, resulta muy adecuada la alusión a estas deidades por varios motivos. En primer lugar, las Moiras aparecen siempre al final,

<sup>824</sup> Para la interpretación de este pasaje y de la relación del agua con la muerte de Dafnis, *vid.* SEGAL (1981: 25 y ss.). Cf. pág. 338 y n. 633 de este mismo trabajo.

bien al término de la vida, de la esperanza o, como aquí, de un poema. Además, las diosas concurren en el mismo verso que Hades, es decir, el dios a cuya morada se dirigen las almas de aquellos a quienes las Moiras han determinado el final de sus días. Por último, si tenemos en cuenta que lo que Simeta profiere aquí, que no es sino una amenaza de muerte contra Delfis, podemos apreciar entonces la maestría del poeta y la oportunidad de la expresión.

### 2.3. Idilio XXIV

Este poema narra la primera hazaña de Heracles que consistió en estrangular, estando aún en la cuna, a dos serpientes enviadas por Hera. Teócrito recrea este mito, tratado también por Píndaro en su primera *Nemea*, pero ofrece un punto de vista más familiar que heroico, pues se detiene en detalles de la vida cotidiana. Al día siguiente del acontecimiento, Alcmena llama a Tiresias y le pide una interpretación del fenómeno con estas palabras:

μηδ' εἴ τι θεοὶ νοέοντι πονηρόν,  
αἰδόμενός με κρύπτε· καὶ ὥς οὐκ ἔστιν ἀλύξαι  
ἀνθρώποις ὃ τι Μοῖρα κατὰ κλωστήρος ἐπείγει.  
μάντι Εὐηρείδα, μάλα τοι φρονέοντα διδάσκω.

“Aún cuando los dioses proyecten desgracia, nada me ocultes por respeto, que, de todos modos, no pueden los hombres eludir lo que apresura la Moira con su hilado. Mas siendo tú tan sabio, Everida, te estoy dando lecciones” (vv. 68-71).

Las Moiras aparecen aquí vinculadas a un personaje perteneciente al mundo de lo esotérico, lo mismo que en el *Id. II*: allí con una maga; aquí, con un adivino. Alcmena, como mortal, sabe que el destino trazado por las Moiras es ineludible y se lo recuerda a Tiresias, aunque éste bien lo sabe. Nuevamente hallamos aquí el asunto de las Moiras hilanderas. Sin embargo, existe una notable diferencia respecto de las restantes alusiones y es que la *Μοῖρα* está en singular, por lo que el poeta no se refiere a las hermanas en general, sino a una bien concreta, Cloto, la encargada de hilar. Ésta se sitúa al comienzo de la vida de Heracles –pues es todavía un niño de cuna– y, consecuentemente, debemos

entender que sus funciones se circunscriben a esta etapa de la existencia. La presencia de la diosa queda inserta en el poema, por tanto, como elemento poético tradicional en un contexto de carácter mitológico.

### **3. Conclusiones**

La caracterización de las Moiras en los *Idilios* no difiere en nada de la de autores anteriores a Teócrito. Diosas hilanderas, deciden el destino de los mortales y, como consecuencia de sus funciones, se relacionan con el dios del mundo subterráneo, Hades. Pero estas diosas, no sólo aparecen en los poemas comentados en el presente capítulo, sino que debemos entender una clara alusión a ellas en el *Id.* XVIII 27-38, pasaje que comentamos en el apartado dedicado a las mujeres del mito. Con todo, su tratamiento sigue el modelo tradicional, pese a lo innovadora que pueda resultar su presentación: referencia a una Moira en singular o arte alusiva en torno a la figura de Helena.



## V. PLÉYADES

### 1. Introducción

Las Pléyades son siete hermanas que, divinizadas, se convirtieron en las siete estrellas de la constelación homónima. Según Apolodoro (III 10, 1), son hijas del gigante Atlante y de la oceánide Pléyone y sus nombres eran Taígete, Electra, Alcíone, Astérope, Celeno, Maya y Mérope.

El esolio a Pind., *N.* II 17 afirma que las Pléyades, en compañía de Pléyone, se encontraron con el terrible cazador Orión, el cual se enamoró de ellas en Beocia. Orión las persiguió durante cinco años, hasta que al fin fueron transformadas en palomas. Zeus se apiadó y las convirtió en estrellas.<sup>825</sup>

### 2. Idilios

Las Pléyades son mencionadas tan sólo en el *Id.* XIII.

#### 2.1. Idilio XIII

Un esolio al v. 25 del *Id.* XIII cita un fragmento perdido de Calímaco que ofrecía una versión diferente de la leyenda en torno a estas deidades. Según el poeta, las Pléyades

---

<sup>825</sup> Cf. Eratosth., *Cat.* XXIII; Ov., *Fast.* III 105; IV 169 y ss; Hyg., *Astr.* II 21 y *Fab.* 192.

eran hijas de una reina de las Amazonas y se les debía la institución de los coros de danzas y de las fiestas nocturnas. Sus nombres eran Coccimo, Glaucia, Protis, Partenia, Maya, Estoniquia y Lámpado.

A raíz de su catasterización, las Pléyades sirvieron desde antiguo como motivo literario para señalar las estaciones, en particular, la época de sembrar y plantar. En sintonía con la tradición anterior, en lugar de decir “a comienzos del verano”, Teócrito opta por una forma más poética y cultivada, mencionando a las hijas de Atlante:

Ἄμμος δ' ἀντέλλονται Πελειάδες, ἐσχατιαὶ δὲ  
 ἄρνα νέον βόσκοντι, τετραμμένου εἵαρος ἤδη,  
 τᾶμος ναυτιλίας μιμνάσκετο θεῖος ἄωτος  
 ἥρῳων, κοίλαν δὲ καθιδρυθέντες ἐς Ἄργῳ  
 Ἑλλάσποντον ἵκοντο νότῳ τρίτον ἄμαρ ἀέντι

“Cuando se levantan las Pléyades y en las alzadas pacen los jóvenes corderos, al declinar ya la primavera, aquel divino grupo de jóvenes escogidos se hizo a la mar, y a bordo de la cóncava Argo llegaron al Helesponto en tres días con el viento del Sur” (vv. 25-29).

En efecto, la referencia a las Pléyades para designar una circunstancia temporal constituía ya un tópico literario desde Hesíodo (*Op.* 383, 615). Según el beocio, la primera aparición de las Pléyades antes de la salida del sol (a finales de abril o primeros de mayo) indica el tiempo de la siega, mientras que su puesta, justo antes de la salida del sol a comienzos de noviembre, indica el tiempo de arar y sembrar.<sup>826</sup> Así pues, cuando, después de su desaparición invernal se volvían visibles de nuevo antes del amanecer, se consideraba que había llegado la transición de la primavera al verano y este momento era la mejor época para la navegación.<sup>827</sup> De este modo, como explica Hunter (1999: 273), los argonautas de Teócrito pueden elegir el momento más apropiado y no parecen presionados por Pelias, quien ni siquiera es mencionado en el poema.

<sup>826</sup> Para cálculos más exactos de estas fechas *vid.* ÁNGEL Y ESPINÓS (2004: 333, n. 1).

<sup>827</sup> *Cf.* Hp., *Acut.* III 68 y Ath., XI 79.

### **3. Conclusiones**

No disponemos de datos suficientes para llegar a unas conclusiones significativas respecto de las Pléyades, puesto que su única aparición en el contexto de los *Idilios* se debe a una referencia temporal en nada diferente de la función habitual de estas deidades en autores anteriores a Teócrito: eran las estrellas gracias a las cuales los hombres determinaban el orden de sus vidas. Sin ocasión, pues, para más, tan sólo podemos observar que, desde el punto de vista métrico, las Pléyades se encuentran en el centro del verso, precisamente en la posición más destacada, delante de la diéresis bucólica, lugar reservado generalmente a las divinidades.

## VI. HORAS

### 1. Introducción

En su origen, las Horas eran divinidades de las estaciones, normalmente sólo tres, a saber, primavera, verano e invierno, pero en época ya tardía pasaron a representar las horas del día. Según Hesíodo (*Th.* 901 y ss.), son hijas de Zeus y Temis, protectoras de las cosechas de los mortales y hermanas de las Moiras. Sus nombres eran Eunomía, Dike y Eirene, aunque los atenienses las llamaban Talo, Auxo y Carpo, denominaciones relacionadas con el ciclo de la vegetación: θάλλω ('florecer'), αὐξάνω ('crecer') y καρπύω ('fructificar'). Las Horas personifican la época de la belleza y de la sazón y son, generalmente, compañeras de alguna deidad, formando parte de su séquito: Hera, Helios, Afrodita, Dioniso, Perséfone o Pan. Se representan como tres jóvenes con algún motivo vegetal en las manos, de forma semejante a las Cárites.<sup>828</sup>

### 2. Idilios

Las Horas aparecen tan sólo en los *Idd.* I y XV apenas en forma de alusión furtiva, tal y como sucede en la literatura anterior, donde, en general, son divinidades abstractas sin ningún papel protagonista en las leyendas.

---

<sup>828</sup> Cf. A.P. IX 16.

## 2.1. Idilio I

El cabrero del *Id.* I, que ha invitado a Tirsis al canto, le ofrece un vaso para ordeñar la cabra prometida al término de su intervención:

ἡνίδε τοι τὸ δέπας· θᾶσαι, φίλος, ὥς καλὸν ὄσδει·

᾿Ωρᾶν πεπλύσθαι νιν ἐπὶ κρᾶναισι δοκησεῖς.

“Aquí está el vaso. Mira, amigo, qué bien huele: diríaslo bañado en las fuentes de las Horas” (149-150).

Este vaso, objeto de una preciosa écfrasis en los vv. 27-63, destaca por su belleza y por su olor: el imperativo θᾶσαι (‘mira’) referido a la percepción visual no se explicaría si el poeta quisiese aludir exclusivamente al sentido olfativo que despierta el presente del cabrero. Este efecto de extrañeza queda realzado por el hecho de que, como observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 32), estas diosas se asocian en ocasiones con el rocío<sup>829</sup> y la lluvia, pero no con fuentes como en este pasaje. A este respecto, White (1999: 40) piensa que el poeta alude al hecho de que las fuentes se asociaban ocasionalmente con la divinidad, como sucede en *A.P.* VI 170. De esta suerte, κρᾶναισι no sería sino un plural poético para decir que el vaso ha sido lavado en una fuente dedicada a las Horas. Por lo demás, parece que Teócrito, aparte de esta pequeña *variatio*, juega aquí con un doble aspecto de las Horas: por una parte son divinidades de la naturaleza –de ahí su fresco olor– y, por otra, son deidades del orden –de ahí que el vaso sea el justo pago a tan bello canto–.

## 2.2. Idilio XV

Las Horas son también diosas dadoras de encanto y belleza a los mortales y se relacionan con Afrodita en tanto que amor y juventud se hallan estrechamente vinculados, según se aprecia ya en la invocación a la Hora que abre la *Nemea* VIII de Píndaro. En el *Id.*

---

<sup>829</sup> Cf. Call., *Del.* 81.

XV de Teócrito, la hija de la argiva comienza su canto dirigiéndose a Afrodita, para quien las Horas actúan en calidad de servidoras:

χρυσῶ παίζοις ᾿Αφροδίτα,  
οἷόν τοι τὸν ᾿Αδωνιν ἀπ' ἀενάω ᾿Αχέροντος  
μηνὶ δωδεκάτῳ μαλακαὶ πόδας ἄγαγον ᾿Ωραι  
βάρδισται μακάρων ᾿Ωραι φίλαι· ἀλλὰ ποθεῖναί  
ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεὶ τι φέροισαι.

“Afrodita, que con el oro jugueteas, ¡cómo, tras de doce meses, del Aqueronte de corriente eterna a Adonis te han traído las Horas de suaves pies! Las queridas Horas, que son las más tardas de todas las deidades, pero que llegan siempre deseadas con algún bien para todos los mortales” (vv. 101-105).

En efecto, la cantante recoge aquí la tradición según la cual las Horas forman parte del séquito de la diosa del amor. Pero, además, representan también su vertiente más antigua, es decir, su faceta de deidades de las estaciones, pues, aunque lentas, llegan finalmente aportando algún beneficio a los hombres.<sup>830</sup> De ahí su caracterización como diosas de suaves pies (μαλακαὶ πόδας ... ᾿Ωραι, v. 103), las más lentas de los inmortales, pero, con todo, queridas (βάρδισται μακάρων ᾿Ωραι φίλαι, v. 104).<sup>831</sup> Se trata, en definitiva, de una imagen que recrea el puntual regreso de Adonis con la llegada de la estación estival.

### 3. Conclusiones

Las Horas se presentan en los *Idilios* como divinidades benévolas, exactamente al modo tradicional, y relacionadas con la naturaleza y su cíclico devenir. Tan sólo en dos asuntos parece introducir el poeta una innovación o, al menos, una versión mitográficamente menos conocida: la relación de las Horas con las fuentes y su lentitud, elemento escogido, sin duda, a fin de destacar lo esperado del momento. Por lo demás, su

<sup>830</sup> Cf. Pi., O. XIII 14-8.

<sup>831</sup> Esta repetición de ᾿Ωραι (vv. 103-4) es un ejemplo del estilo reiterativo de Teócrito que expone DOVER (1971: XLV-XLVIII) en su introducción. Cf. HUNTER (1996a: 129).

cualidad de diosas de las estaciones y compañeras de Afrodita son elementos recogidos ya por una amplia tradición anterior a Teócrito.

## **B. DIOSAS INDIVIDUALES**





## I. AFRODITA

### 1. Introducción

Afrodita, la diosa del amor, es sin duda la deidad individual con más protagonismo en los *Idilios* debido, en parte, a la temática amorosa dominante en la obra.<sup>832</sup> De hecho, se halla presente en quince poemas, es decir, aproximadamente la mitad del total.

Sabemos que Afrodita llegó a la Hélade en época prehomérica desde Oriente, pues su nombre no es de origen griego. En su evolución, es probable que ' Ἀφρώ haya dado lugar al lat. *aprilis* tras pasar por el etrusco *apru*, lo cual explicaría que el mes de abril esté dedicado específicamente a esta divinidad.<sup>833</sup> Afrodita era, según Otto (1973: 75), la gran diosa de la fertilidad y el amor de los babilonios, fenicios y otros pueblos asiáticos y muchos de sus atributos revelan su origen parcialmente oriental, así como su parentesco con la diosa Astarté. Esta opinión queda reforzada por la leyenda de que desembarcó primero en Pafos (Chipre) y luego en Citera, frente a la costa de Laconia, de donde proceden algunos de sus sobrenombres.

Existen dos versiones sobre su nacimiento. Según testimonia Homero (*Il.* V 370), es hija de Zeus y de Dione y su culto se introdujo en Grecia procedente de Chipre en época micénica –de ahí que se la denomine la Cipria–. Sin embargo, según algunos estudiosos,<sup>834</sup> esta filiación parece secundaria y surgida del deseo de emparentar a las deidades más importantes con el dios máximo. De otro lado, al decir de Hesíodo (*Th.* 190 y ss.), Afrodita nace de la espuma que se acumuló en torno a los genitales de Urano cortados por su hijo Crono y lanzados al mar. De acuerdo con esta última versión, la diosa fue llevada por los Céfiros primero a Citera y luego a la costa de Chipre donde las Horas la acogieron y, tras vestirla y ataviarla, la condujeron a la morada de los inmortales. A partir de esta dualidad,

---

<sup>832</sup> Vid. DIMITROV (1981: 22 y 28); STANZEL (1995: 146).

<sup>833</sup> Vid. CHANTRAINE (1990: 148).

<sup>834</sup> Vid. OTTO (1973: 76); GALLARDO (1995: 138).

Platón (*Smp.* 180d-181) postuló la existencia de dos Afroditas, creencia ajena a Homero y a Hesíodo y que, sin embargo, se halla presente en un epigrama (*A.P.* VI 340) atribuido a Teócrito: la Afrodita Urania, nacida de Urano y considerada diosa del amor puro, y la Afrodita Pandemo, hija de Dione y diosa del amor vulgar.

En general, las leyendas de Afrodita son episodios que no conforman una historia coherente. Como diosa de la seducción, es famosa por sus apasionados amoríos. Así, se casó con Hefesto, pero amaba a Ares, y Homero (*Od.* VIII 266-369) cuenta cómo ambos amantes fueron sorprendidos por el Sol, quien se lo contó a Hefesto. Éste preparó una trampa y atrapó a los amantes en una red mágica que él mismo había fabricado. Llamó a los Olímpicos y todos se echaron a reír a carcajadas.<sup>835</sup> Según la literatura posterior, de estos amores nacieron Eros y Anteros, Deimo y Fobo, Harmonía y a veces se añade Príapo. En Asia Menor, Afrodita amó a Anquises<sup>836</sup> con el que tuvo dos hijos –Eneas y Lirno– y, de acuerdo con una leyenda oriental recogida por Apolodoro (III 14, 4), se enamoró también de Adonis. En efecto, cuando Mirra, convertida en árbol, dio a luz a Adonis, Afrodita recogió al niño y lo confió a Perséfone. Pero cuando ésta se negó a devolverlo, acudieron a Zeus, quien decretó que el muchacho permaneciera un tercio de cada año con Perséfone y otro con Afrodita y el tercio restante con quien le pluguiera, aunque prefirió pasarlo también con la diosa del amor –de ahí que Praxínoa en el *Id.* XV 86, al contemplar los tapices que representan el amor del muchacho con Afrodita, exclame: ὁ τριφίλητος Ἄδωνις, ὁ κῆν' Ἀχέροντι φιληθεῖς (“¡Ay, Adonis, tres veces amado, amado hasta en el Aqueronte!”)–. Finalmente, Adonis murió muy joven herido por un jabalí, tal vez víctima de los celos de Ares. De estos amores se infiere que no existe una identificación absoluta entre Afrodita y el deseo y, de hecho, este último se materializa en el ceñidor que lleva la diosa alrededor del pecho como algo externo a ella. El deseo es, por tanto, autónomo y, por este motivo, incluso Zeus podrá emplearlo contra su propia dueña.

Pero el amor también tiene su contrapartida y reflejo de ello fueron las frecuentes iras y maldiciones de Afrodita, motivo que sutilmente recoge Teócrito en algunos de sus poemas. Así, por ejemplo, infundió en Eos un amor irresistible por Orión, para castigarla

<sup>835</sup> La anécdota, relatada por Demódoco, ha servido de inspiración a numerosos artistas como Tintoretto (1518-1594) en su *Venus, Vulcano y Marte*, 1550, Museo de Pintura, Munich; Luca Giordano (1634-1705) en su *Marte y Venus en la Fragua de Vulcano*, 1660, The State Hermitage Museum, St. Petersburg; o Constantino Cediní, *Venus y Marte sorprendida en la red*, siglo XVIII, Palazzo Emo Capodilista, Padova. Otro ejemplo magnífico es un *Grabado* (1538-1560) de Cornelis Massys (1508-1584) en Amberes, que muestra a Apolo en su carro cuando descubre los amores de Marte y Venus.

<sup>836</sup> Además de Anquises, Afrodita tuvo otros muchos amantes mortales: Adonis, Butes, Biblos, Cíniras, Faetón y Faón. *Vid.* DEVEREUX (1982: 40-1).

por haber cedido a las demandas amorosas de Ares. Y es que esta diosa provoca que el deseo actúe como una fuerza repentina y totalmente externa al cuerpo. Éste no emana ni se alza en la persona, sino que invade y es sobre todo en el amor donde la disimilitud entre olímpicos y mortales desaparece. También castigó la diosa –porque la desatendían– a las mujeres de Lemnos con un olor insoportable, hasta el punto de que sus maridos las abandonaron prefiriendo a unas cautivas tracias. En consecuencia, las lemnias mataron a todos los hombres de la isla y crearon una sociedad exclusivamente femenina hasta la llegada de los argonautas. Afrodita se vengó asimismo de las hijas de Cíniras en Pafos, obligándolas a prostituirse con extranjeros. Con todo, su favor también era peligroso, pues podía desencadenar terribles desastres como la guerra de Troya. Como es harto sabido, en el llamado Juicio de Paris obtuvo la manzana de la Discordia gracias a que le ofreció la mano de Helena a Alejandro. Después, durante la guerra, apoyó a los troyanos, especialmente a Paris, a quien salvó cuando estaba siendo vencido en combate por Menelao y, posteriormente, ella misma fue causante del incidente que reanudó la guerra. Relata Homero (*Il.* V 311-343) que protegió también a Eneas cuando iba a ser muerto por Diomedes, quien llegó incluso a herir a la diosa.

Entre los atributos de Afrodita se hallan las palomas –sus animales favoritos, que arrastran el carro en el que viaja– la rosa y el mirto o la manzana,<sup>837</sup> símbolo del amor por excelencia.

## **2. Idilios**

Afrodita aparece en la mitad de los *Idilios*, concretamente en los poemas I, II, III, VII, X, XI, XV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXIII, XXVII, XXVIII y XXX.

### **2.1. Idilio I**

La diosa se relaciona en esta composición con el sufrimiento de Dafnis aquejado, precisamente, de mal de amores. Casi todos los autores<sup>838</sup> –obviando quizás el hecho de

---

<sup>837</sup> Vid. RUIZ DE ELVIRA (2001b: 237-244).

<sup>838</sup> Cf. GOW (1992b<sup>7</sup>: 21-2); STANZEL (1995: 266); HUNTER (1999: 94); KOSSAIFI (2005: 116). Para el sentido de los vv. 95-96, vid. ZUNTS (1960: 37-40).

que los poetas desde Homero llamaron a la diosa ‘sonriente’ (φιλομμειδής)<sup>839</sup> coinciden en que su furtiva sonrisa (v. 95) se debe a la alegría por que Dafnis obtenga su merecido a causa del desprecio profesado a Eros:

ἦνθέ γε μὰν ἀδεῖα καὶ ἅ Κύπρις γελάοισα,  
 λάθρη μὲν γελάοισα, βαρὺν δ' ἀνὰ θυμὸν ἔχοισα,  
 κεῖπε "τύ θην τὸν Ἔρωτα κατεύχεο, Δάφνι, λυγίξεῖν·  
 ἦ ῥ' οὐκ αὐτὸς Ἔρωτος ὑπ' ἀργαλέω ἐλυγίχθης;"

“Y llegó también Cipris con agrado; riendo, pero a escondidas, que exhibía grave enfado. Y dijo: “Tú Dafnis, te preciabas de doblegar a Amor, ¿no ha sido Amor cruel quien a ti ha doblegado?” (vv. 95-98).

Sin embargo, es posible pensar, como hace Gow (1992b<sup>7</sup>: 21), que la diosa no se ríe ocultamente, sino que, en realidad, intenta disimular su dolor ante la muerte de Dafnis. Esta opinión se apoya principalmente en dos datos. El primero, que λάθρη puede significar ‘secretamente’ pero también ‘traidoramente’, de tal manera que podría referirse a traición en el sentido de ‘engaño’, porque no deja ver su verdadera pena. El segundo, que en el v. 138, según veremos, Afrodita se muestra amorosa con el pastor y sería un tanto incongruente que cambiase la deidad de humor tan a la ligera. En nuestra opinión, empero, Teócrito juega aquí con la doble interpretación posible y, si bien su sonrisa era un detalle tradicional de la diosa, el contexto invita a entenderla con un sentido de malicia. Dover (1971: 92), por su parte, opina que esta actitud final de Cipris es debida a que la muerte de Dafnis supone, en realidad, una falsa victoria para ella, pues si él parece habrá conseguido mantener su voto. Por este motivo quiere salvarlo de la muerte, con la esperanza de que se rinda en un futuro. En cualquier caso, lo que sí resulta claro es que Dafnis está enfadado con la diosa y, por ello, le echa en cara sus antiguos amores (vv. 105-113), lo cual sugiere más bien una cierta rivalidad antagónica entre ambos personajes. En verdad, es lógico que se muestre despechado, puesto que está muriendo de amor.

Ahora bien, la entrada de Cipris en escena aparece inserta en una anáfora constituida por los vv. 77, 80 y 95 que anuncian cada uno de ellos la llegada de un nuevo personaje. En primer lugar, tenemos la expresión ἦνθ' Ἐρμῶς πρῶτιστος (“Y llegó el primero

<sup>839</sup> Cf. Hom., *Il.* V 375 y *Od.* VIII 362; *h.Ven.* 17, 49, 56, 65 y 155; Hes., *Th.* 989 y *fr.* 176, 1; *A.P.* XVI 177, entre otros. También en el *Id.* XIX 7 Afrodita se ríe: χαῖ μάτηρ γελάσασα.

Hermes”, v. 77), en la que el dios mensajero acude como divinidad pastoril y protectora del protagonista. Según hemos visto ya, a veces se le considera padre de Dafnis (*Parth.* XXIX), de ahí su preocupación por el muchacho. Otras veces es su amante (*Ael.*, *V.H.* X 18), pero las palabras de Teócrito sugieren que es invocado más bien como dios de rebaños.<sup>840</sup> Su comportamiento solidario evoca, en opinión de Fantuzzi-Hunter (2002: 202), la frase consolatoria que Afrodita había dirigido a Safo (*fr.* 1 L-P) en una célebre escena de epifanía que el lector antiguo debía sin duda haber identificado. Ahora bien, mientras la Afrodita de Safo había intervenido “con su sonrisa en su rostro inmortal” (*μειδισίᾳ* ἄθανάτῳ προσόπῳ, v. 14), en Teócrito es Hermes quien se revela como σύμμαχος de Dafnis y le pregunta por la causa de su mal (vv. 77 y ss.), tomando así el dios con el pastor la benévola actitud que Afrodita tenía con Safo. En segundo lugar, acuden todas las clases de pastores –excepto los porqueros, que no hacen aparición en calidad de actantes ni una sola vez en nuestro autor– coincidiendo con el comienzo de estrofa: ἦνθον τοῖ βοῦται, τοῖ ποιμένες, ὥπόλοι ἦνθον (“llegaron los vaqueros, los pastores de ovejas, los cabreros”, v. 80). Sin embargo, en los dos grupos de versos siguientes se rompe esta estructura: el v. 85 se encabalga con la estrofa anterior –pese a hallarse ambas separadas por el estribillo– y el v. 90 comienza con una interpelación a Dafnis: καὶ τὸ δ’ (“Y tú...”). Así, a partir de la llegada de Afrodita (v. 95) –climax de la enumeración de personajes que concurren en el lugar donde Dafnis yace y sirve, además, de transición a las palabras de Dafnis –, los siguientes grupos de versos reproducen el monólogo del pastor.

En la misma línea, el nombre de la diosa Cipris reaparece en anáfora en los vv. 100, 101 y 105. En el primero, se encuentra acompañado de tres adjetivos dispuestos en gradación ascendente: Κύπρι βαρεῖα,<sup>841</sup> Κύπρι νεμεσσατά,<sup>842</sup> Κύπρι θνατοῖσιν ἄπεχθής (“Cipris dura, Cipris rencorosa, Cipris odiosa a los mortales”). Se trata aquí de un ‘tricolon’,<sup>843</sup> forma en la que el segundo elemento es más largo que el primero y el tercero más largo que el segundo. A su vez, el adjetivo βαρεῖα se hace eco de la expresión βαρύν θυμόν del v. 96, según ha observado Zimmerman (1994: 56). El mismo autor encuentra cierta semejanza entre la actitud de Dafnis ante la diosa del amor –cuya fuente debamos tal vez buscar en el relato de Homero (*Il.* III 383-420) del enfrentamiento

<sup>840</sup> Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 19).

<sup>841</sup> Cf. *Id.* III 15-17.

<sup>842</sup> Cf. *Hom.*, *Il.* XI 649.

<sup>843</sup> Recurso frecuente en poesía griega desde Homero (*Il.* I 145). Vid. DOVER (1971: 88).

entre Helena y Afrodita– y la de Hipólito o Narciso, teniendo en cuenta que, en cuanto a este último, es posible que Teócrito conociera una versión del mito anterior a la de Ovidio. Sea como fuere, estas primeras palabras del pastor a la diosa son muy agresivas, quizás porque no le pasa inadvertido el deleite que siente ésta al verle sumido en el pesar, pues, al fin y al cabo, ella es la causante de su desgracia. El pastor, por su parte, interpela a la diosa, a veces con el verbo en segunda persona del singular: ἔρπε ποτ' Ἴδαν, ἔρπε ποτ' Ἀγχίσαν (“Vete al Ida, vete con Anquises”, vv. 105-106); a veces en tercera persona del singular como cuando se refiere a un rumor: οὐ λέγεται τὰν Κύπριν ὁ βουκόλος; (“¿No cuentan que a Cipris aquél vaquero...?”, v. 105). Y del mismo modo en que Dafnis alterna entre la segunda y la tercera persona para referirse a la diosa, varía también cuando se refiere a sí mismo entre la primera y la tercera, con predominio de esta última. Así, en el v. 103 habla en tercera persona: Δάφνις κῆν Ἀίδα κακὸν ἔσσεται ἄλγος Ἐρωτι, (“Dafnis hasta en el Hades será para Amor dolor penoso”); lo mismo que en el v. 116: ὁ βουκόλος ὑμῖν ἐγὼ Δάφνις οὐκέτ' ἀν' ὕλαν, οὐκέτ' ἀνὰ δρυμῶς (“Dafnis el vaquero no recorrerá nunca más vuestras arboledas...”); pero opta por la primera persona realzada por el pronombre ἐγὼν –aunque el verbo esté en modo participio– en los vv. 120-121: Δάφνις ἐγὼν ὅδε τῆνος ὁ τὰς βόας ὥδε νομεύων Δάφνις ὁ τὼς ταύρας καὶ πόρτιας ὥδε ποτίσδων (“Dafnis soy yo, aquel que apacentaba aquí las vacas; Dafnis, el que aquí los toros y terneras abrevaba”).

En última instancia, la única defensa que le queda a Dafnis moribundo es verbal: recordarle a la diosa, a fin de humillarla, su aventura amorosa con el troyano Anquises, vaquero como él, en el monte Ida, al sur de la Tróade (vv. 105-107),<sup>844</sup> episodio narrado en el *Himno Homérico a Afrodita*. A continuación menciona también sus aventuras amorosas con el cazador sirio Adonis, muerto según la leyenda por un jabalí, aunque aquí alude a él como si aún se hallara vivo: ὠραῖος χῶδωνις, ἐπεὶ καὶ μῆλα νομεύει (“Lozano está también Adonis porque apacienta el ganado”, v. 109). Y en el siguiente grupo de versos (vv. 112-113) hace referencia a la herida que, según Homero (*Il.* V 330 y ss.), Diomedes causó a Afrodita en una mano cuando ella sacaba a su hijo Eneas de la batalla y a cómo la deidad tuvo que huir llorosa perseguida por las burlas del héroe.

<sup>844</sup> GARCÍA-MOLINOS (1986: 59-60, n. 22) comentan que, según una tradición recogida por Plutarco (918c-e), quien cita expresamente este pasaje (*Aetia physica*, en la traducción latina renacentista de Longolius, V/3, pág. 28, cap. 36. HUBERT) las abejas, que junto con la juncia y las encinas son notas habituales del *locus amoenus*, pican a quienes han cometido actos deshonestos, de modo que en el recuerdo mismo de la amenidad idílica del monte Ida que hace Dafnis hay una mordaz ironía contra la diosa.

Inmediatamente después de la muerte de Dafnis es la propia diosa Afrodita, la que interviene: τὸν δ' Ἀφροδίτα ἤθελ' ἀνορθῶσαι· τὰ γε μὰν λῖνα πάντα λελοίπει ἐκ Μοιρᾶν (“quería levantarlo, pero todos los hilos por las Moiras dispuestos estaban terminados”, vv. 138-139). En este punto cambia la denominación de la deidad (de Cipris a Afrodita), de la misma manera que parece cambiar su actitud respecto a Dafnis. Esto sugiere que es precisamente ella, la que momentos antes quizá disfrutaba secretamente de su dolor, quien le acompaña en la muerte e intenta ponerlo en pie, aunque demasiado tarde, pues ya se halla exánime.

## 2.2. Idilio II

En el poema de Teócrito titulado *La hechicera*, tenemos nueve tiradas de estrofas de cinco versos separadas por un estribillo que pronuncia la protagonista con la intención de producir un encantamiento. Ésta, como sabemos, se ha visto abandonada por su amado Delfis y trata de recuperar su amor mediante hechizos del estilo de los de Circe, Calipso o las Sirenas del mundo homérico. La propia muchacha expresa su situación a través de una imagen metafórica cuyo término real es su desaparecido amante, mientras que el imaginario, las divinidades del amor: ἦ ῥά οἱ ἀλλᾷ ὄχετ' ἔχων ὃ τ' Ἔρως ταχινᾶς φρένας ἄ τ' Ἀφροδίτα (“Cierto, a otra parte Amor y Afrodita han llevado su corazón voluble”, v. 7). Simeta elige a Selene como confidente y la prefiere a su esclava, ante quien se muestra despreciativa y autoritaria. Y es que en este idilio las alusiones o invocaciones a divinidades femeninas son frecuentes (Selene en el v. 10; Hécate en los vv. 11 y 14; y Ártemis en el v. 33),<sup>845</sup> especialmente aquellas que se hallan en consonancia con la atmósfera de magia que envuelve el conjunto del poema.

No carece de relevancia el hecho de que sea precisamente en una fiesta de Ártemis, diosa casta y, en este sentido, opuesta a Afrodita, donde Simeta ve por primera vez a Delfis (v. 66). La paradoja se plantea desde el comienzo de la narración, pues la joven pide ayuda a la diosa Ártemis para sus encantamientos y le confía sus penas, cuando precisamente es esta deidad, en cierto modo, la responsable de su desgracia, pues conoció al joven en una celebración en su honor. Mientras la protagonista, por su parte, se halla poseída por los encantos de Eros y Afrodita, Delfis parece moverse más bien en el ámbito de Ártemis,

<sup>845</sup> Estas tres diosas estaban en gran parte identificadas en época de Teócrito.



produciéndose un enfrentamiento paralelo en el plano humano (Simeta-Delfis) y en el divino (Afrodita-Ártemis).

Ahora bien, para un griego, el momento culminante de un amor, el más penetrante, es el instante en que la mirada impacta sobre un objeto nunca visto, tal y como le sucede a Simeta en el v. 83: *χὼς ἴδον, ὥς ἐμάνην, ὥς μοι πυρὶ θυμὸς ἰάφθῃ δειλαΐας* (“En cuanto lo vi, me volví loca, y mi pobre corazón quedó abrasado”). Es significativo, señala Otto (1973: 82), que si no existe resistencia –como en el caso de Hipólito–, Afrodita trae generalmente felicidad a los hombres, pero fatalidad a las mujeres. La misma antítesis divina subyace en Apolonio (III 773-5), donde Medea, completamente poseída por el efecto de los dardos de Eros, exclama: “¡Ay!, Ojalá hubiera sido abatida por los veloces dardos de Ártemis antes de ver a éste”. En estas palabras se condensan, pues, varias cuestiones. Primero, el paralelismo implícito entre dos divinidades contrapuestas que se arman de dardos y exaltan la oposición entre el amor y la castidad; segundo, la antítesis entre estas divinidades realzada por el deseo de Medea de haber perecido por obra de la segunda; tercero, el hecho de que el amor penetre a través de la mirada (*πρὶν τόνγ’ εἰσιδέειν*). Por otra parte, no olvidemos que se le atribuían a la diosa Ártemis las muertes repentinas de las mujeres y, por eso mismo, no es verosímil, tratándose de un poeta helenístico, que sea casual la convergencia de varias circunstancias que abren un amplio abanico interpretativo.

A pesar de que el rombo de bronce –elemento parecido al *ἵνγξ*– empleado por Simeta para sus encantamientos debía de tener una cuerda con ayuda de la cual se hacía que girase en el aire, sus palabras afirman que es la diosa Afrodita<sup>846</sup> quien proporciona el movimiento al instrumento. En forma de metáfora dice refiriéndose a Delfis: *χὼς δινεῖθ’ ὁδε ῥόμβος ὁ χάλκεος ἐξ ᾽ Αφροδίτας ὥς τήνος δινοῖτο ποθ’ ἀμετέραισι θύραισιν* (“y como gira este rombo de bronce por obra de Afrodita, así gire él a mi puerta”, vv. 30-31). Por tanto, entendemos aquí, como ya lo hiciera Gow (1992b<sup>7</sup>: 44) que el sintagma *ἐξ ᾽ Αφροδίτας* es sinónimo de *σὺν ᾽ Αφροδίτῃ*, es decir, “con ayuda de Afrodita”.

Simeta reproduce a continuación las palabras de Delfis cuando éste llegó a su casa de la mano de Testílde:

<sup>846</sup> Al decir de Píndaro (*P.* IV 213 y ss.), la *iunx* era el pájaro “delirante” (*μαϊνάδ’ ὄρνιν*) inventado por Afrodita. Para la relación de Afrodita con la magia en este idilio, *vid.* RAGUSA (2004: 18-32).

νῦν δὲ χάριν μὲν ἔφαν τᾷ Κύπριδι πρῶτον ὀφείλειν,  
καὶ μετὰ τὰν Κύπριν τύ με δευτέρα ἐκ πυρὸς εἶλεν,  
ὦ γύναι, ἐσκαλέσασα τεδὸν ποτὶ τοῦτο μέλαθρον  
αὐτως ἡμίφλεκτον· Ἔρως δ' ἄρα καὶ Λιπαραίῳ  
πολλάκις Ἀφαίστοιο σέλας φλογερώτερον αἶθει

“Ahora, empero, confieso que ante todo soy deudor de Cipris, y después de ella, tú eres quien me ha salvado del fuego, señora, al haberme citado en tu casa, medio abrasado como estoy de pasión. Amor, en verdad, muchas veces enciende una llama más ardiente que las de Hefesto en las Líparas islas” (vv. 130-135).

Ésta es la única vez en el *Id.* II que la deidad se presenta con el nombre de Cipris y la mención forma parte de una metáfora en la que Delfis reconoce estar poseído por el deseo amoroso. Eros, como también en otros poemas, aparece en calidad de compañero de la diosa del amor formando una unidad inseparable, mientras la hipérbole ígnea viene a resaltar el carácter desmesurado de los sentimientos de la joven.

### 2.3. Idilio III

Según acabamos de ver, en ocasiones, la diosa Afrodita aparece en compañía de Eros y por ello no resulta extraña la presencia de ambas deidades en el *Id.* III, aunque no se hallen conjuntamente en escena. Dice el cabrero:

νῦν ἔγνων τὸν Ἔρωτα· βαρὺς θεός· ἦ ῥα λεαίνας<sup>847</sup>  
μαζὸν ἐθήλαζεν, δρυμῷ τέ νιν ἔτραφε μάτηρ,  
ὅς με κατασμύχων καὶ ἐς ὀστίον ἄχρις ἰάπτει

“Ahora conozco a Amor, dios terrible, de leona fue el pecho que mamó y en agreste bosque lo crió su madre. Él me quema poco a poco y me hiere hasta la médula de los huesos” (vv. 15-17).

El protagonista, una vez sometido al deseo, se convierte en un elemento pasivo ante los dictados de Eros, de forma que ya sólo le queda una alternativa: o bien seguir de manera automática las pautas de la seducción, o bien, ejercitarse en la ἐγκράτεια o

<sup>847</sup> Para la traducción latina de este verso, *vid.* CASTRO DE CASTRO (1999: 183).

autocontrol. Pero el hombre no es el único que padece estas ataduras, pues dioses y animales son también susceptibles de caer en las redes del amor. Por eso, el pastor recurre, como medio de persuasión, a varios episodios de amantes procedentes de la tradición mitológica que consiguieron el favor de sus amadas a fin de que Amarilis siga el ejemplo de aquéllas y acceda a sus deseos (vv. 40-51). Entre estos amores destacan los de Atalanta e Hipómenes –a quien Afrodita provee de las manzanas de oro–, los de Biantes y Pero, los de Adonis y Afrodita y los de Jasión y Deméter. Incluso el mito de Endimión, que fue amado y sumido en sueño eterno por Selene, se narra como si hubiera sido él el conquistador –cuando en realidad fue ella–, de acuerdo con los intereses del cabrero que pretende conseguir el amor de Amarilis. Especial énfasis cobra la descripción del amor de Afrodita y Adonis:

τὰν δὲ καλὰν Κυθήρειαν ἐν ὄρεσι μῆλα νομεύων  
οὐχ οὕτως Ὡδωνις ἐπὶ πλεον ἄγαγε λύσσας,  
ὥστ' οὐδὲ φθίμενόν νιν ἄτερ μαζοῖο τίθητι;

“¿No llevó Adonis, que en el monte apacentaba su ganado, a la hermosa diosa de Citera a frenesí tan extremo, que ni aun muerto él lo apartaba ella de su pecho?” (vv. 46-8).

Éste es el único lugar en el que la diosa es denominada *Κυθήρειαν*, nombre que alude a la versión hesiódica según la cual la deidad pasó por este lugar antes de llegar a Chipre. Esta misma denominación aparece en un lamento sáfico por Adonis (*fr.* 140 L-P), por lo que Teócrito puede haberlo asociado particularmente con la historia de Adonis. Además, en consonancia con su naturaleza, Afrodita es *καλὰν* –lo mismo que Amarilis en el v. 18– epíteto muy adecuado en este contexto, donde se destaca la sensualidad de los amores. Con todo, hay quien<sup>848</sup> ha interpretado que estos vv. 46-8 aluden a una fase más antigua del mito de Adonis en la que Afrodita no era la amante sino la madre del joven.

En realidad, los ejemplos que le pone el cabrero a Amarilis pueden entenderse en una doble dirección. Por una parte, es posible que se compare a Amarilis con diosas (Afrodita, Selene o Deméter) porque Amarilis es también una diosa, según sugerimos en el capítulo de las ninfas y, por otra, hay que entender una ironía subyacente en estas palabras en tanto que los mortales mencionados, aunque consiguieron el amor de las diosas que pretendieron, fueron finalmente destruidos. Hunter (1999: 126), por su parte, basándose en

<sup>848</sup> Vid. SEGAL (1981: 66-72) y CAVALLI (1997: 221).

Bi6n (I 40-62), piensa que el abrazo de Afrodita al moribundo Adonis es, al mismo tiempo, el abrazo de la apenada amante y de la madre que ha perdido al hijo. Para el estudioso, se sugiere en este verso que Adonis bebe del pecho de Afrodita, lo cual constituye una paradoja: Adonis es al tiempo reci6n nacido y muerto. En efecto, seg6n Apolodoro (III 14, 4), la diosa vio por primera vez a Adonis cuando era un beb6 y se lo encomend6 a Pers6fone y, a partir de ah6, surgi6 la noci6n de que lo amamant6 una vez salido del 6rbor en el cual se hab6a convertido su madre. Ovidio (*Met.* X) apenas explota la dimensi6n semi-incestuosa de la leyenda de Adonis, pero la sit6a a continuaci6n de la de Pigmalid6n y Mirra, lo cual es, al menos, sugerente.

## 2.4. Idilio VII

En el *Id.* VII, el nombre de Afrodita aparece en una met6fora 6gnea de car6cter amoroso pronunciada por el cabrero L6cidas, donde la diosa es el t6rmino imaginario que representa el deseo:

᾽Εσσεται ᾽ Αγεάνακτι καλὸς πλὸος

...

αἶ κα τὸν Λυκίδαν ὀπτεύμενον ἐξ ᾽ Αφροδίτας

ῥύσῃται· θερμὸς<sup>849</sup> γὰρ ἔρωσ αὐτῷ με καταίθει

“Feliz traves6a a Mitilene tendr6 Ageanacte ... si salva a L6cidas atormentado por el fuego de Afrodita, que ardiente amor por 6l me est6 quemando” (vv. 52 y 55-56).

Cabe destacar que, en primer lugar, el pastor habla de s6 mismo en tercera persona (τὸν Λυκίδαν), pero, desde el momento en que confiesa su amor, pasa a un tono m6s 6ntimo que denota su implicaci6n empleando el pronombre personal de primera persona (με καταίθει). El canto de Sim6quidas, por su parte, introduce a los Erotes, esta vez en plural, eternos compa6eros de la diosa del deseo:

Σιμιχίδα μὲν ᾽Ερωτες ἐπέπταρον· ἦ γὰρ ὁ δειλὸς

τόσσον ἐρᾷ Μυρτοῦς ὅσον εἶαρος αἶγες ἔρανται

<sup>849</sup> Esta modalidad de temperatura s6lo aparece en otras tres ocasiones (*Idd.* II 137, 140 y XVII 121) y siempre relacionado con el sentimiento amoroso o la existencia. *Vid.* G6MEZ SEGURA (1994a: 332).

“Para Simíquidas estornudaron los Amores, que el cuitado ama tanto a Mirto como las cabras aman la primavera” (vv. 96-97).

Como vemos, ese estornudar y, por tanto, enamorarse, es contemplado como algo positivo –como también en Homero (*Od.* XVII 541), donde el estornudo es un signo de presagio favorable—. Así pues, también este personaje habla de sí mismo en tercera persona. Pero, curiosamente, invoca al dios Pan para que cumpla las funciones que serían más propias de Afrodita o incluso de Eros:<sup>850</sup>

τόν μοι, Πάν, Ὀμόλας ἐρατὸν πέδον ὅστε λέλογχας,  
ἄκλητον τήνοιο φίλας ἐς χεῖρας ἐρείσας,  
εἴτ' ἔστ' ἄρα Φιλῖνος ὁ μαλθακὸς εἴτε τις ἄλλος

“Ponlo, oh Pan, patrono de la deleitosa llanura de Hómola, en los brazos amantes de mi amigo sin ser llamado, ya sea Filino, ya sea otro” (vv. 103-105).

Sin embargo, cuando se trata de un amor que le afecta directamente, llama a los especialistas:

ὑμεῖς δ' Ὀϊκίδος καὶ Βυβλίδος ἀδὺ λιπόντες  
νᾶμα καὶ Οἰκοῦντα, ξανθᾶς ἔδος αἰπὺ Διώνας,  
ὦ μάλοισιν Ἐρωτες ἐρευθομένοισιν ὁμοῖοι,  
βάλλετε μοι τόξοισι τὸν ἡμερόεντα Φιλῖνον,  
βάλλετε, ἐπεὶ τὸν ξεῖνον ὁ δύσμορος οὐκ ἐλεεῖ μευ

“Y vosotros, Amores, rubicundos cual manzanas, dejad las gratas fuentes de Hiétide y de Bíblide, y la ciudad de Ecunte, alta sede de la rubia Dione, y herid con vuestras flechas al adorable Filino; herídmelo, que el malvado no se compadece de mi amigo” (vv. 115-119).

Hiétide y Bíblide eran dos fuentes situadas en Mileto. Bíblide, según el mito recogido por Ovidio (*Met.* IX 635 y ss.), era hija del héroe epónimo que había fundado esta ciudad minorasiática y, como resultado de un amor incestuoso, la joven halló la muerte. Tras el incidente, su padre hizo construir un templo en honor de la diosa del amor cuyo culto milesio se menciona también en el *Id.* XXVIII 4. Vemos, en estos versos que

<sup>850</sup> KOSSAIFI (2002: 74-5) compara las funciones de Pan y Afrodita y observa que no son completamente antinómicas, pues en ocasiones se hallan ambos vinculados con la fecundidad.

tratamos, a la divina Afrodita con la denominación de su madre,<sup>851</sup> fenómeno frecuente a partir de Teócrito y atestiguado también en Bión (I 93), así como en los poetas latinos. Es claro que la identificación es intencionada y no parte de ninguna confusión, ya que Dione aparece también como madre de Afrodita en los *Idd.* XV 106 y XVII 36. Por último, debemos destacar la imagen que ya en época helenística resulta tan habitual y que presenta a los diosecillos del amor armados de carcaj y flechas, imagen cuyo origen se debe, probablemente, a Eurípides (*Hipp.* 530 y ss.).<sup>852</sup>

## 2.5. Idilio X

Eros y Afrodita aparecen también en este *Id.* X de temática amorosa. Buceo está enamorado de la adorable Bombica que no le corresponde y por ello afirma:

τυφλὸς δ' οὐκ αὐτὸς ὁ Πλοῦτος,  
ἀλλὰ καὶ ὠφρόντιστος Ἔρως

“No es Pluto el único dios ciego, también lo es Amor, siempre insensato” (vv. 19-20).

La concepción de Eros como una divinidad ciega, habitual desde el Renacimiento, es bastante rara en la Antigüedad, aunque sí es común el tópico del amante ciego de amor. Según Gow (1992b<sup>7</sup>: 198), los escasos pasajes en que se alude a esa ceguera aplican al dios, por una especie de enálage, un adjetivo que se refiere propiamente al enamorado. En este sentido, tanto τυφλὸς como el superlativo ὠφρόντιστος pueden hacer referencia indistintamente al dios Eros o al propio enamorado que se halla bajo la influencia de aquél. Ahora bien, tras mencionar al dios arquero a modo de introducción a sus males, pasa el mismo personaje a soñar un mundo de fantasía rodeado de riqueza junto a la diosa del amor:

χρῦσοι ἀμφοτέροί κ' ἀνεκείμεθα τᾷ Ἀφροδίτῃ,  
τῶς αὐλῶς μὲν ἔχοισα καὶ ἡ ῥόδον ἢ τύγε μᾶλλον,  
σχῆμα δ' ἐγὼ καὶ καινὰς ἐπ' ἀμφοτέροισιν ἀμύκλας

<sup>851</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 13, n. 7) y HUNTER (1999: 187).

<sup>852</sup> Vid. DOVER (1971: 163).

“Hechos estatuas de oro, los dos juntos de Afrodita seríamos ofrenda: tú con tu flauta y una rosa o manzana, yo de gala y con sandalias nuevas” (vv. 33-35).

En esta imagen amorosa, el enamorado desea convertirse en una ofrenda de la divinidad que preside el sentimiento del cual se siente completamente esclavo. Por supuesto, no faltan los atributos de la diosa: las manzanas,<sup>853</sup> símbolos eróticos, y las rosas,<sup>854</sup> nacidas de la sangre derramada de Adonis,<sup>855</sup> que estaban consagradas a Afrodita junto con el mirto.

## 2.6. Idilio XI

El tema amoroso dominante del *Id.* XI introduce forzosamente la presencia de Eros y Afrodita. Teócrito expone ya en los primeros versos el argumento principal:

Οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο, Νικία,

...

ἢ ταὶ Πιερίδες

“Ninguna otra medicina, Nicias, hay contra Amor... sólo las Piérides” (vv. 1-3).

Según esto, si bien Eros es una divinidad invencible, el enamorado todavía puede tener una esperanza de aliviar su pena, pues existe una panacea para olvidar las cuitas amorosas: el canto. Sabido es que el acto de enamorarse es casi siempre involuntario en el pensamiento griego y Teócrito refleja esta creencia según la cual el enamorado es una víctima de las poderosas divinidades del amor:

χλωρᾶς ἐκ βοτάνας· ὃ δὲ τὰν Γαλάτειαν ἀεῖδων  
αὐτὸς ἐπ' αἰόνος κατετάκετο φυκιοέσσης

<sup>853</sup> Sobre la relación de la manzana y las flores con Afrodita *vid.* SÁNCHEZ (2005: 43).

<sup>854</sup> En Teócrito, manzanas y rosas suelen relacionarse conjuntamente con el amor, como aquí, también en los *Idd.* V 88 y 93; XI 10 y XXIII 8, aunque en ocasiones aparezcan sólo manzanas (*Idd.* II 120; III 10, 41; VI 7; VII 117; X 34; XIV 38; XVII 50; XXIX 37). Otras veces, las rosas son un símbolo de juventud (*Idd.* XXIII 28; XXVII 10) e incluso lo “rosado” posee un sentido erótico (*Idd.* XV 128; XVIII 31; XX 16). Por otra parte, hay en los idilios algunas manzanas (*Idd.* VII 144; VIII 79) y rosas (*Idd.* V 131; VII 63) sin relación alguna con el amor.

<sup>855</sup> Cf. Pausanias (VI 24, 7) y Bion (I 66), según el cual la rosa nace de la sangre de Adonis, amado por Afrodita, y la anémona de las lágrimas de la diosa.

ἐξ ἀοῦς, ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἔλκος,

Κύπριδος ἐκ μεγάλας τό οἱ ἦπατι πᾶξε<sup>856</sup> βέλεμνον

“Él, cantando a Galatea, se consumía solitario en ribera poblada de algas desde la aurora, con cruel herida en lo hondo de su corazón, que el dardo de la gran diosa de Chipre<sup>857</sup> había puesto en sus entrañas”<sup>858</sup> (vv. 13-16).

El adjetivo *μεγάλας* realza el gran poderío de la divinidad, así como su terrible influencia en la vida del cíclope. Pero, en estos versos, Afrodita y Eros se hallan tan íntimamente vinculados que forman una unidad y se atribuye a la diosa la manera de actuar propia de Eros: lanzar dardos envenenados de deseo.<sup>859</sup> En este contexto, Afrodita se parece más a Atenea que a la Afrodita de Homero (*Il.* V), aunque para los contemporáneos de Teócrito no sería raro pensar en ella armada de dardos, pues la imagen de Eros con arco y flechas era ya un lugar común.

## 2.7. Idilio XV

La acción del *Id.* XV transcurre en el día dedicado a conmemorar la unión de Afrodita con su amante Adonis. Una famosa cantante entona el canto anual en honor al joven (vv. 100-144), en el que narra sus amores con la diosa de Pafos. Como es habitual, una invocación a Afrodita encabeza la composición:

Δέσποιν', ᾧ Γολγῶς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας

αἰπεινάν τ' Ἔρυκα, χρυσῶ παίζοις' Ἀφροδίτα,

οἷόν τοι τὸν Ἄδωνιν ἀπ' ἀενάω Ἀχέροντος

μηνὶ δυωδεκάτῳ μαλακαὶ πόδας ἄγαγον ὦραι

“Soberana que amas a Golgos, y a Idalio, y al escarpado Érice, Afrodita, que con el oro jugueteas, ¡cómo, tras de doce meses, del Aqueronte de corriente eterna a Adonis te han traído las Horas de suaves pies!” (vv. 100-103).

<sup>856</sup> Como observa HUNTER (1999: 229), πᾶξε es el único verbo en pasado sin aumento del poema, lo cual le otorga una clara posición enfática.

<sup>857</sup> Pausanias (III 23, 1) describe el templo de Afrodita Urania en la isla de Chipre como “el más sagrado y antiguo de todos los santuarios griegos de Afrodita”

<sup>858</sup> Para el hígado como sede del deseo, cf. *Id.* XIII 71. Otras veces se encuentra en las entrañas o en el intestino, como en el *Id.* VII 99. GALLEGÓ (2006: 34) sugiere que el v. 16 recuerda a Odiseo (*Od.* XXII 83) en la muerte de Euríloco, donde aparecen asociados el hígado y la flecha conjuntamente. Cf. también Hom., *Od.* XXIV 180 y Pi., *P.* II 167.

<sup>859</sup> Vid. SPOFFORD (1969: 34).



En primer lugar, destaca el vocativo Δέσποινα que inicia el pasaje. La diosa es ‘soberana’ porque su poder es semejante al de una reina. Sin embargo, no gobierna los lugares que a continuación va a mencionar el poeta, sino que los ama (ἐφίλησας). Tanto Golgos como Idalio son sedes de Afrodita en Chipre, lugares a los que luego aludirá conjuntamente también Catulo (LXIV 96 y XXXVI 12). Según Pausanias (VIII 5, 2), este culto era más antiguo que el de Pafos, atestiguado por Homero (*Od.* VIII 363), Bion (I 64) y tan frecuente en la *Antología*. Aunque Golgo no pueda identificarse con certeza, se encuentra probablemente cerca de Idalio. Ésta, la moderna Dali, en el centro de la isla chipriota entre Larnaka y Nicosia, aparece con frecuencia en los poetas latinos. Ambos lugares se presentan aquí por primera vez juntos y relacionados con la diosa del amor, tal vez porque antes de la conquista de Alejandro, Chipre había estado durante un largo periodo bajo el dominio persa. En todo caso, las referencias a Golgos, Idalio, Mileto y Samos (vv. 100 y 126) aluden a las recientes conquistas de Ptolomeo.<sup>860</sup> El monte Érice, cerca de Drépano en la costa oeste de Sicilia, aparece en Virgilio (*A.* XII 701) junto al Atos. Representa probablemente el extremo opuesto de los dominios de la diosa y su fundación se atribuye a uno de los hijos de Afrodita, ya sea Érice, ya Eneas.<sup>861</sup>

De otro lado, la expresión χρυσῶ παίζοις’ Ἀφροδίτα presenta a la diosa en relación con el oro, elemento tradicionalmente asociado a las divinidades y en especial a Afrodita, que con frecuencia recibe el epíteto de áurea,<sup>862</sup> como también testimonia Diodoro Sículo:

τὴν τε Ἀφροδίτην ὀνομάζεσθαι παρὰ τοῖς ἐγχωρίοις χρυσῆν ἐκ παλαιᾶς παραδόσεως, καὶ πεδίον εἶναι καλούμενον χρυσῆς Ἀφροδίτης περὶ τὴν ὀνομαζομένην Μώμεφιν.

“Afrodita era denominada, entre los del lugar, dorada, desde antiguo y hay un campo llamado de la dorada Afrodita en Momenfis” (I 97, 8-9).

A raíz de este comentario, Gow (1992b<sup>7</sup>: 293) sugiere que Teócrito podría estar refiriéndose a un culto local o una estatua de la diosa, aunque, según un escolio, el *Id.* XV 101 alude al amor venal, de modo que los amantes obtienen a cambio de oro el favor de

<sup>860</sup> Vid. REED (2000: 320, n. 3).

<sup>861</sup> Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 293).

<sup>862</sup> Cf. *Il.* XXII 470 y *A.P.* V 30.

sus amados.<sup>863</sup> En la misma línea que Gow se encuentra Killeen (1960: 294), quien sugiere que, tratándose de una estatua, el verbo παίζω está empleado como intransitivo con el sentido de ‘adornada’, de forma que representa una transferencia de la esfera de la música y la poesía a la de las artes plásticas. Sin embargo, a nuestro entender, el participio παίζοισα sugiere la ligereza del juego inocente de la diosa y, sin duda, evoca en el lector tanto las manzanas de oro, símbolo del amor, como las doradas flechas de Eros, quien, como niño que es, toma sus armas con fines meramente lúdicos. El áureo juego del mundo de los dioses se alza así como símbolo del peligro de lo erótico en el mundo terrenal.

Pero, los poderes de la diosa no se limitan al campo del amor, sino que se le atribuye también la virtud de conceder la inmortalidad:

Κύπρι Διωναία, τὸ μὲν ἄθανάταν ἀπὸ θνατᾶς,  
 ἀνθρώπων ὥς μῦθος, ἐποίησας Βερενίκαν,  
 ἀμβροσίαν ἐς στήθος ἀποστάξασα γυναικός  
 τὴν δὲ χαριζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναιε,  
 ἃ Βερενικεΐα θυγάτηρ Ἑλένα εἰκυῖα  
 Ἄρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν

“Diosa de Chipre, hija de Dione, tú has hecho de Berenice una inmortal de mortal que ella era, según narran los hombres, derramando unas gotas de ambrosía en su pecho de mujer y en honor tuyo, Señora de muchos nombres y de muchos templos, la hija de Berenice, tan bella como Helena, Arsínoe, acoge a Adonis con todos los honores” (vv. 106-112).

En estos versos se dirige de nuevo la cantante a la deidad protagonista con un vocativo de carácter genealógico que sigue la tradición homérica de su nacimiento. La hija de Zeus, por tanto, es la que otorga el don de la inmortalidad a Berenice, esposa de Ptolomeo I, mediante el derramamiento de ambrosía sobre su cuerpo. Esta sustancia constituía el manjar de los dioses y era conocida su cualidad para preservar de la corrupción, pues también la diosa Deméter, según narra el *h.Cer.* 237, la empleó con intenciones similares sobre el niño Demofonte. Como recuerda Hunter (1996a: 132-3 y 1996b: 161-2), los versos que describen la deificación de Berenice por parte de Afrodita (vv. 106-8) poseen ciertas analogías —citadas por los comentadores— con las acciones de Tetis para preservar el cuerpo de Patroclo (*Il.* XIX 38-9), vistas ya por Griffiths (1979: 122). Pero, además, también el cuerpo de Héctor es preservado por Afrodita en *Il.* XXIII

<sup>863</sup> Cf. WHITE, H. en *Mus. Philol. Londiniense* 4 (1981), 192-194 apud GARCÍA-MOLINOS (1986: 153, n. 34).

184-90 a fin de evitar la corrupción. Para Hunter, el v. 108, según el cual la diosa derrama gotas de ambrosía en el pecho de mujer de la reina, hace referencia a las prácticas funerarias del mundo ptolemaico. Tal vez —se atreve a decir—, el siracusano reconoce a los griegos de Alejandría su propia familiaridad con los ritos de momificación egipcios, encontrando brillantemente un precedente homérico de esta práctica.

A continuación, a fin de realzar su importancia, se da énfasis mediante la repetición del primer término de los compuestos (πολυώνυμε καὶ πολύναιε) al hecho de que Afrodita sea una divinidad venerada en numerosos lugares. De éstos toma a menudo su epíteto, como es el caso del de Citerea o el de Cipria.<sup>864</sup> Y, como consecuencia de sus dones y su fama, Arsínoe toma especial cuidado en llevar a cabo el rito anual en honor a Adonis,<sup>865</sup> tan amado por la diosa, tras lo cual subyace el tema del agradecimiento y de la piedad debida a los inmortales. Para Hunter (1996b: 160), esta alusión a Afrodita que, según hemos visto a propósito del *Id.* I 48, es mitad amante y mitad madre, sugiere el ilícito incesto, así como el estilo grandioso de los funerales de los Ptolomeos. Por su parte, Griffiths (1984: 256) ha querido ver, bajo la figura de Afrodita, la realidad histórica de Arsínoe,<sup>866</sup> quien también ensombrece la figura de su esposo, hermano, corregente y dios compañero, Ptolomeo II, de tal forma que, lo que deleita en realidad a las masas es la fantasía de la autosuficiencia femenina.

Por otra parte, en calidad de compañeros de la divina Afrodita no podían faltar en un contexto amoroso los Erotes, mencionados en plural, divinidades que ambientan las fiestas de mujeres:

χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῶ βρίθοισαι ἀνήθῳ<sup>867</sup>  
 δέδμανθ'· οἱ δὲ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες,  
 οἷοι ἀηδονιδῆες ἀεξομενᾶν ἐπὶ δένδρῳ  
 πωτῶνται περὺγων πειρώμενοι ὅζον ἀπ' ὅζῳ

<sup>864</sup> Como ha sido visto a menudo, la invocación inicial a Afrodita Cipria (vv. 106-8) ha de ponerse en relación con la influencia ptolemaica en la isla como en el *Id.* XVII 36. La datación estándar del poema en el tardío 270 a. C. añade resonancia a la encomiástica cita de Mileto y Samos (v. 126), ciudades ambas, por aquel entonces, en la órbita ptolemaica. *Vid.* HUNTER (1996a: 131 y 1996b: 160).

<sup>865</sup> Las fiestas de Adonis se celebraban en verano, eran protagonizadas por hombres y mujeres y tenían un carácter privado. Para más detalles sobre estas celebraciones, *vid.* DETIENNE (1972: 125 y ss.).

<sup>866</sup> Debe verse el contexto de la canción de la artista en relación con la compleja asociación entre Afrodita y Arsínoe. La mayoría de estudiosos modernos han partido de las conclusivas observaciones de KUIPER (1921: 226-7) para el análisis de la identificación entre Helena y Arsínoe. *Cf.* GRIFFITHS (1979: 55, 57 y 87-8), POMEROY (1984: 30-8); GUTZWILLER (1992: 365-7).

<sup>867</sup> Sobre la transmisión de este verso *vid.* FANTINI (1958: 217-222).

“Se han levantado verdes enramadas, cargadas de tierno eneldo, y por encima revolotean Amores niños, cual jóvenes ruiseñores que en el árbol prueban sus alas aún crecientes volando de rama en rama” (vv. 119-122).

Podría tratarse aquí de estatuas de Amorcillos<sup>868</sup> que penden de los árboles, pues, según informa Platón (*Smp.* 196a-b), el pequeño dios del amor gusta enormemente de aposentarse en lugares floridos. Aunque la concepción de Afrodita como diosa de los jardines pertenece más bien a los latinos, Pausanias (I 27, 3) testimonia que en la Acrópolis de Atenas ya había un santuario dedicado a ella (ἔστι δὲ περίβολος ἐν τῇ πόλει τῆς καλουμένης ἐν Κήποις Ἀφροδίτης). Los paisajes florales son, por tanto, idóneos para la unión de los amantes. De hecho, Perséfone se hallaba recogiendo florecillas cuando fue raptada por Hades y el jardín se convierte así en un espacio de transición también hacia el más allá.<sup>869</sup> Esto es lo que le sucede a Adonis, pues, tras su unión sexual con Afrodita, va a sucumbir a la muerte. Pero antes, la cantante describe el encuentro de los amantes, Adonis y Afrodita, en el lecho:

ἂ Μίλατος ἐρεῖ χὼ τὰν Σαμίαν καταβόσκων,  
ἔστρωται κλίνα τῳδώνιδι τῷ καλῷ ἄμμιν.  
τὸν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπαχυς Ἀδωνις

“Mileto<sup>870</sup> y el que pastorea en Samos podrán decir: ‘Un nuevo lecho está dispuesto para el bello Adonis. A él lo estrecha en sus brazos la diosa de Chipre, a ella la tiene en sus brazos de rosa Adonis’” (vv. 126-128).

La imagen poética es de una gran sensualidad: los brazos de rosa de Adonis causan dolor, aunque se dice a continuación que “su beso no pincha” (v. 130), dada su tierna juventud. Son dolorosos, por ende, en un sentido tanto metafórico como real, puesto que, a su muerte, Adonis se convierte en rosa. La expresión “de brazos de rosa” es aplicada, por lo general,<sup>871</sup> a las mujeres y en consecuencia apropiada a la perspectiva femenina de la cantante y de las receptoras siracusanas que admiran un festival en esencia mujeril. Pero además, Teócrito juega verosímilmente con la asociación del matrimonio y el rito funerario a través de la estratégica palabra κλίνα (v. 127), de doble sentido como ‘lecho nupcial’ y

<sup>868</sup> Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 297).

<sup>869</sup> Vid. SANCHEZ (2005: 42).

<sup>870</sup> Ciudad estrechamente relacionada con Afrodita. Cf. *Id.* XXVIII 3 y el poema de Posidipo en *A.P.* XII 131.

<sup>871</sup> Vid. HUNTER (1996a: 130).

‘féretro’.<sup>872</sup> Esta fusión entre el lenguaje de las bodas y los funerales trasciende la aparente división del poema en himeneo (vv. 100-31) y funeral (vv. 132-42). De este modo, podemos interpretar la bella imagen de Adonis como una anticipación de lo que luego le sucedería, o más bien como una mirada retrospectiva arraigada en el presente. Por eso sus brazos son de rosa, dulces y, a la vez, plenos de dolor. Pero, además de la conexión entre boda y funeral, Hunter (1996a: 130-1) destaca aquí la inversión de los roles sexuales: no sólo el novio es más joven que la novia, sino que es él y no ella el que va a morir tempranamente. En consecuencia, éste es también el último momento de que dispone la diosa para disfrutar de la compañía del muchacho y de ahí la exhortación:

νῦν μὲν Κύπρις ἔχοισα τὸν αὐτᾶς χαιρέτω ἄνδρα

“Goce ahora Cipris con su amante” (v. 131).

Cada año, Adonis, convertido en semidiós, regresa del Aqueronte para reunirse con su amada, pero vuelve, inevitablemente, con sus brazos de rosa. El día siguiente a la celebración va a estar consagrado a llorar la separación de los amantes (vv. 132 y ss.). Teócrito describe la unión de Adonis y Afrodita seguida del lamento por la muerte de Adonis, pero el *De dea Syria* de Luciano y otras autoridades tardías hablan de una lamentación seguida de resurrección. Con todo, ninguno de ellos combina estos tres elementos y Teócrito ha dicho claramente en los vv. 143 y 149 que en Alejandría después del día de la lamentación no se oirá nada de Adonis hasta el año siguiente.

## 2.8. Idilio XVII

La diosa Afrodita aparece en el *Id.* XVII como hija de Dione —de modo semejante a los *Idd.* VII 116 y XV 106—, en contraste con la otra versión de su génesis, donde, como hemos visto, no interviene el elemento femenino al haber surgido ésta de la espuma del mar:

τᾷ μὲν Κύπρον ἔχοισα Διώνας πότνια κούρα

<sup>872</sup> Vid. BAILLY (s.v. κλίνη) y HUNTER (1996b: 159-60).

κόλπον ἐς εὐώδη ῥαδινὰς ἐσεμάξατο χεῖρας

“La augusta hija de Dione, que impera sobre Chipre, hábale impuesto en el fragante seno sus manos delicadas” (vv. 36-37).

Como ha sido visto a menudo,<sup>873</sup> esta invocación inicial a Afrodita Cipria ha de ponerse en relación con la influencia ptolemaica en la isla, de forma que el poeta se refiere aquí a la diosa como πότνια a fin de destacar su grandeza e insiste en el estrecho vínculo que la une con la isla de Chipre. Gracias a la imposición de manos llevada a cabo sobre Berenice por la divinidad –que recuerda inevitablemente nuestra expresión “mano de santo”–,<sup>874</sup> Ptolomeo amó muchísimo a su esposa, como ningún hombre lo hizo jamás (vv. 37-40). Por intercesión divina se explica, en consecuencia, la relación de los mortales, así como la feliz unión del matrimonio enamorado. A pocos versos de distancia, se repite la misma caracterización de la deidad como πότνια, lo cual denota una cierta superioridad otorgada a esta diosa frente a las demás con quienes se la compara:

κάλλει ἀριστεύουσα θεάων πότν' Ἀφροδίτα,  
σοὶ τήνα μεμέλητο· σέθεν δ' ἔνεκεν Βερενίκα  
εὐειδῆς Ἀχέροντα πολύστονον οὐκ ἐπέρασεν,  
ἀλλὰ μιν ἀρπάξασα, πάροιθ' ἐπὶ νῆα κατελθεῖν  
κυανέαν καὶ στυγνὸν αἰὲ πορθμῆα καμόντων,  
ἐς ναὸν κατέθηκας, ἕως δ' ἀπεδάσσαο τιμᾶς

“Augusta Afrodita, que a las otras diosas excedes en belleza, tú velabas por ella. Por gracia tuya, la hermosa Berenice no cruzó el Aqueronte, repleto de gemidos, pues tú la arrebataste antes de que abordara la sombría nave del siempre odioso barquero de los muertos; la pusiste en tu templo, y con ella compartiste tus honores” (vv. 45-51).

El poeta le habla a la diosa en un intento de romper las fronteras entre lo humano y lo divino. Desde la intimidad que le ofrece la omnisciencia, da a conocer cómo Afrodita hizo a Berenice su ayudante e incluso llega a identificarse parcialmente con ella:

πᾶσιν δ' ἥπιος ἦδε βροτοῖς μαλακοὺς μὲν ἔρωτας  
προσπνέει, κούφας δὲ διδοῖ ποθέοντι μερίμνας

<sup>873</sup> Vid. HUNTER (1996a: 131).

<sup>874</sup> Sobre el dicho y su relación con los efectos terapéuticos remitimos a n. 182.

“Benigna con todos los mortales, inspira desde allí dulces amores y mitiga las cuitas del que añora” (vv. 52-53).

No obstante, a diferencia de Afrodita, que no siempre inspira amores estupendos, Berenice va a convertirse en protectora de los amantes desde una postura casi maternal. También en este poema, finalmente, Berenice ha sido deificada por la acción de Afrodita, mientras que su esposo Ptolomeo lo ha conseguido por obra de Zeus (vv. 16-21). Vemos en ello una clara división entre los mundos de lo masculino y lo femenino, de modo que cada uno de ellos tiene bien delimitado su campo de actuación.

## 2.9. Idilio XVIII

Según hemos visto ya, este idilio contiene un epitalamio o canción de las que tradicionalmente cantan las amigas de la novia en la noche de bodas, precedida de una introducción en la que el narrador presenta los antecedentes. Los recién casados son, como sabemos, Menelao y Helena, cuyas virtudes las muchachas exaltan. Al final de la composición expresan su deseo de que los dioses Leto, Cipris y Zeus concedan a la pareja buena descendencia, amor y dicha, respectivamente (vv. 50-54). Así, la diosa Afrodita, con la denominación de Cipris, es quien concede el amor positivo:

Κύπρις δέ, θεὰ Κύπρις, ἴσον ἔρασθαι  
ἀλλάλων

“que Cipris, que la diosa Cipris os conceda mucho amor por igual” (vv. 51-2).

Se reitera dos veces el nombre de la divinidad a fin de dar mayor énfasis a la petición que cobra así más fuerza, como se si pretendiera hacer llegar estas palabras a oídos de la diosa y ésta, a su vez, no pudiera dejar de conceder el deseo. Del mismo modo, se repiten en epanalepsis los nombres de Leto y de Zeus como rasgo oral típico de las invocaciones y del lenguaje de la magia.

## 2.10. Idilio XIX

Afrodita es, en esta composición, la madre de Eros. Como es bien sabido, Eros, en la mitología griega, es el dios del amor por excelencia. Hesíodo cuenta que salió del Caos, al igual que la Tierra, y que representa el poder del amor. Algunas veces aparece con su significado cosmogónico ya en los primeros filósofos griegos como Empédocles, quien creía que, además de los cuatro elementos tradicionales (agua, fuego, tierra y aire), había que contar con el amor y la disputa (ἔρως y νεῖκος). De acuerdo con su teoría, el amor mantiene una mezcla equilibrada entre las cosas y la disputa disuelve la mezcla en elementos que se enfrentan entre sí. Pero Eros adquiere a lo largo del tiempo distintos orígenes y facetas. Así, por ejemplo, según el personaje de Diotima de Platón (*Smp.* 203b), Eros es un genio nacido de la unión de Poros (Recurso) y Penía (Pobreza) en el jardín de los dioses y actúa como intermediario entre éstos y los hombres. En cualquier caso, todos coinciden en que Eros asegura la continuidad de las especies y la cohesión interna del cosmos. En los poetas líricos es la personificación del deseo físico, cruel e impredecible, pero encarna las cualidades que inspiran amor, es decir, la juventud y la belleza. Eros es el compañero y el hijo de Afrodita entre los poetas helenísticos, aunque no aparece como tal en la literatura anterior,<sup>875</sup> excepto tal vez en Safo (*fr.* 198 L-P). Su arco y sus flechas, mencionados por primera vez en Eurípides, y más tarde su antorcha, tienen gran importancia en la función de niño travieso que le asignaron los poetas y artistas helenísticos. Muy a menudo se multiplica en una pluralidad de Erotes, lo cual dará lugar a las representaciones plásticas de Amorcillos. Eros no fue un concepto exclusivamente literario, ya que era también objeto de adoración en varios cultos antiguos como el de Tespías, cuyas fiestas erotidias son mencionadas todavía por Plutarco (*Mor.* 748f). A veces es hijo de Afrodita Urania y Hermes; otras, de Afrodita y Ares, y llamado Anteros; otras de Hermes y Ártemis; o incluso de Iris y Céfito o de la Noche y el Éter o de Gea y Caos o de Gea y Urano. Ahora bien, en el *Id.* XIX, Eros es indiscutiblemente hijo de Afrodita. Aparecen ambos personajes, madre e hijo, a pesar de que la temática no es propiamente amorosa, sino próxima a un tierno *divertimento*. Según Gow (1992b<sup>7</sup>: 362), este poemita debe considerarse anónimo, pues los intentos de atribuirlo a Mosco o a Bión no han sido

---

<sup>875</sup> Vid. DOVER (1971: 88).



satisfactorios, dado que se basan casi exclusivamente en la semejanza del tema. El mismo autor señala la inferior calidad de este idilio frente a los de los otros poetas y añade que, si bien no es un dato decisivo, Wilamowitz podría estar en lo cierto al datarlo sobre la misma fecha en que se compuso la *Anacreóntica* 33, que versa sobre el mismo asunto. Así, cuando Eros sufre una picadura de abeja y siente el dolor, va corriendo, cual infante, a enseñárselo a su madre:

τᾷ δ' Ἀφροδίτῃ

δείξεν τὰν ὀδύναν, καὶ μέμφετο ὅττι γε τυτθόν

θηρίον ἐντὶ μέλισσα καὶ ἀλίκᾳ τραύματα ποιεῖ.

χὰ μάτηρ γελάσασα· τὸ δ' οὐκ ἴσος ἔσσι μελίσσαις,

ὃς τυτθὸς μὲν ἔεις τὰ δὲ τραύματα ἀλίκᾳ ποιεῖς;

“Mostró el daño a Afrodita quejándose de que es la abeja una bestezuela tan pequeña, y ¡qué dolores causa! Riendo díjole su madre: “¿Y no eres tú semejante a las abejas, que eres tan pequeño, y qué dolores causas?” (vv. 4-9).

Esta forma condensada de expresión resulta muy del estilo de las máximas de sabiduría popular que encierran una moraleja o una revelación destinada al aprendizaje del protagonista. Pero, en este caso, es el propio Eros quien se da cuenta de lo peligrosa que resulta su persona para los demás. De este modo, es la primera vez que encontramos a la diosa como madre y verdadera actante de una historia, si bien breve, con voz propia e inserta en un diálogo. También Apolonio (III 91 y ss.) presenta a Eros como hijo de Afrodita, aunque algo travieso y desobediente y este antagonismo entre ambos, madre e hijo, patente en el *Amor fugitivo* de Mosco, en *A.P.* V 177, 178 o en Luciano (*DDeor.* XI), se convertirá en tópico literario. Aquí la figura de la madre dista mucho de adoptar una actitud proteccionista con su hijo y más bien le recrimina en tono socarrón su conducta. La misma anécdota –de enorme influencia en las artes plásticas– se narra, aunque con distinto metro en la *Anacreóntica* XXXV, sin que sea posible dilucidar cuál es la más antigua. En efecto, si las *Anacreónticas* fueron compuestas en diferentes fechas entre los siglos I a. C. o I d. C. y V o VI d. C.,<sup>876</sup> no es menos cierto que la autoría del *Id.* XIX es sospechosa, pues no aparece atribuido a Teócrito en manuscritos anteriores al s. XV d. C.<sup>877</sup>

<sup>876</sup> Cf. RODRÍGUEZ ADRADOS (1992<sup>2</sup>: 203) y WEST, s.v. *Anacreontea* en *O.C.D.*

<sup>877</sup> Vid. DOVER (1971: XVIII).

## 2.11. Idilio XX

Esta composición suele ser considerada como espuria a pesar de contener muchas imitaciones de los poemas teocriteos, como bien ha observado Gow (1992b<sup>7</sup>: 364). En él, un pastor se enfurece porque ha sido sometido a las burlas de la señorita de ciudad a la que pretendía, por ser él de campo. En su dolor, recurre a ejemplos de amores entre dioses y pastores para justificar que nada innoble hay en pertenecer a esta condición y, entre otros, menciona los de Afrodita y Adonis:

οὐκ ἔγνω δ' ὅτι Κύπρις ἐπ' ἀνέρι μήνατο βούτα  
καὶ Φρυγίοις ἐνόμεισεν ἐν ὄρεσι, καὶ τὸν Ἄδωνιν  
ἐν δρυμοῖσι φίλασε καὶ ἐν δρυμοῖσιν ἔκλαυσεν

“No se ha enterado de que Cipris se volvió loca por un vaquero y pastoreó en los montes de Frigia; de que en el campo amó a Adonis, y en el campo lo lloró” (vv. 34-37).

En efecto, en los montes de Frigia se unió la diosa a Anquises, según se narra en el *Himno homérico a Afrodita* y este hecho sirve de pretexto a Dafnis para humillarla en el *Id.* I 105. Pero también en plena naturaleza amó a Adonis, lo cual es mencionado en el *Id.* III 46-48, según hemos visto ya en este mismo capítulo. Por tanto, la divinidad representa aquí un referente, modelo según el cual es posible valorar la propia existencia, pues, si los excelsos dioses lo hicieron, se pregunta el protagonista qué de malo o vergonzoso podría haber en ello. Finalmente el pastor afirma:

Εὐνίκα δὲ μόνα τὸν βουκόλον οὐκ ἐφίλασεν,  
ἂ Κυβέλας κρέσσων καὶ Κύπριδος ἢ δὲ Σελάνας

“Eunica sola no ha querido besar a un vaquero: ella vale más que Cibeles, que Cipris y que la Luna” (vv. 42-43).

Ahora bien, según la jerarquía profesional de los pastores en el género bucólico, el vaquero es el que goza de mayor prestigio. Aún así, la damisela atenta contra la divinidad incurriendo en un acto de ὕβρις, pues desprecia incluso aquello que las diosas aceptaron

con agrado. Esta insolencia es lo que le da derecho al vaquero a pedirle a Afrodita, deidad, en este caso, del deseo como fuerza negativa, que prive a Eunica de todo amor en el futuro:

μηκέτι μηδ' ἄ, Κύπρι, τὸν ἀδέα μήτε κατ' ἄστν  
μήτ' ἐν ὄρει φιλέοι, μῶνα δ' ἀνὰ νύκτα καθεύδοι

“¡Ojalá no bese nunca más, Cipris, a su amor ni en la ciudad ni en el campo, y por la noche duerma sola!” (vv. 44-45).

Por tanto, el pastor recurre a la divinidad del amor convertida en diosa vengadora de aquellos que desprecian su poder, faceta hartamente conocida de Afrodita desde que causara la muerte de jóvenes devotos de Ártemis como Dafnis o Hipólito.

## 2.12. Idilio XXIII

Observamos cierta semejanza entre el *Id.* XXIII de Teócrito y una versión beocia de la leyenda de Narciso, según la cual un joven llamado Aminias, enamorado de él, le envió una espada a fin de que la emplease en darse muerte. En opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 408), el idilio, casi con certeza, no es de Teócrito. En consonancia con la vertiente destructiva del amor, se trata aquí el tema del Eros vengativo, precisamente porque el amado no aceptó nunca una manzana colorada (ρόδα μάλων, v. 9), atributo de la inmortal hija de Dione. En efecto, bien sabido es que quien no acate sus normas habrá de someterse al castigo divino, al igual que Hipólito pagó el suyo por no apreciar a la diosa Afrodita. Ésta, en íntima conexión con Eros –según es ya habitual en nuestro autor– aparece como aliada del hombre enamorado del cruel efebo. Pero el desconocimiento de este último en materia amorosa lo lleva finalmente a su perdición:

κοῦκ ᾔδει τὸν Ἔρωτα τίς ἦν θεός, ἀλίκᾳ τόξα  
χερσὶ κρατεῖ, χῶς πικρὰ βέλη ποτικάρδια βάλλει

“no sabía qué dios es Amor, cuál el arco que empuña, cuán amargos los tiros que lanza al corazón” (vv. 4-5).

En el v. 5, ποτικάρδια es conjetura de Estéfano,<sup>878</sup> pero la propuesta de Ahrens ποτὶ καὶ Δία está, según Gow (1992b<sup>7</sup>: 409), paleográficamente más cerca de la lectura de los códices y significaría ‘contra el mismo Zeus’. Sea como fuere, el sentido es claro: el muchacho nunca había estado enamorado ni tenía experiencia previa en los lances amorosos. Eros es, pues, cruel hasta límites insospechados, ya que del amante causó la muerte (τοῦτον ἔρωσ ἔκτεινεν, v. 47), así como del amado:

καὶ ποτὶ τὸν θεὸν ἦνθε τὸν ὕβρισε· λαϊνέας δὲ  
ἵπτατ’ ἀπὸ κρηπίδος ἐς ὕδατα· τῷ δ’ ἐφύπερθεν  
ἄλατο καὶ τῶγαλμα, κακὸν δ’ ἔκτεινεν ἔφαβον

“Llegó junto al dios que había ultrajado, y desde su pedestal de piedra saltó al agua. Desde lo alto se precipitó también la estatua sobre él, y mató al cruel efebo” (vv. 58-61).

Según Ateneo (XIII 12), estatuas de Eros, Heracles y Hermes adornaban habitualmente los gimnasios públicos y es muy probable que Teócrito haga en estos versos referencia a ellas. La composición concluye, pues, con una moraleja de acuerdo con la cual no se debe despreciar bajo ningún concepto el amor de quien ama. Así pues, Afrodita y Eros confunden sus papeles, de modo que indistintamente uno y otro son responsables del deseo amoroso y ambos son capaces de infundirlo. Y su poder es tal que el hombre sucumbe y cae en la más profunda desesperación:

λοίσθιον οὐκ ἦνεικε τόσαν φλόγα τᾶς Κυθερείας<sup>879</sup>

“al fin, no pudo éste soportar tamaña llama de Citerea” (v.16)

De la misma manera que aquí, también en el *Id.* XI 16 Afrodita es responsable de la aflicción del cíclope, aunque éste no llega a quitarse la vida tal vez porque halla refugio en el arte de las Musas. La presencia de la diosa parece en este *Id.* XXIII, por tanto, un tópico sin más relevancia que la de constituir una imagen literaria con la deidad, actuando en su campo habitual que es el del amor.

<sup>878</sup> Cf. Bion, I 17.

<sup>879</sup> Hay quien afirma que este verso es fuente de inspiración para Ovidio (*Met.* XIV 701-2), aunque, naturalmente, el parecido está más en el contenido que en la forma: *luctatusque diu, postquam ratione furorem / vincere non potuit, supplex ad limina venit.* Vid. Gow (1992b<sup>7</sup>: 410).

### 2.13. Idilio XXVII

La adscripción a Teócrito de este idilio se encuentra sólo en las ediciones de Giunta y Callierges y, en opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 485), hay indicios de lengua y de estilo que apuntan a una época posterior, de forma que se admite generalmente que el poema no pertenece al autor siracusano. En él, la diosa del amor aparece en un diálogo de cortejo entre un pastor y una pastora con un papel semejante al del *Id.* XXIII, de suerte que el protagonista advierte a la muchacha acerca del peligro de despreciar a tan poderosa deidad:

φεῦ φεῦ, τᾷς Παφίας χόλον ἄζεο καὶ σύγε, κόρα

“Ay, ay, también tú, muchacha, has de temer el rencor de la diosa de Pafos” (v. 15).

De este modo, el joven utiliza la imagen vengativa de la divinidad capaz de caer presa de sus pasiones si es que no alcanza sus propósitos de seducción. Esta faceta suya que la acerca a los mortales se halla muy acorde con la concepción antropomórfica que los griegos, desde antiguo, tenían de los dioses. Y este antropomorfismo se refiere no sólo a su forma externa, lo cual no se cumplía siempre, sino también a su psicología y comportamiento. A su vez, la muchacha responde con insolencia al pastor, despreciando a la diosa e incurriendo, como Bombica, en un acto de ὕβρις:

χαιρέτω ἅ Παφία· μόνον ἵλαος ᾗ Ἀρτεμις εἴη

“¡A paseo la diosa de Pafos! Basta con que Ártemis me sea propicia” (v. 16).

En este verso, Afrodita es mencionada con un gentilicio que la vincula a Pafos, ciudad de la costa austral de Chipre, donde tenía un culto muy antiguo. Además, se opone, a la manera ya tradicional, como deidad del amor a la diosa de la castidad, Ártemis, de tal modo que protagonista y antagonista se escudan, respectivamente, en cada una de ellas. Incluso se produce una pequeña transgresión, pues Afrodita tiene flechas,<sup>880</sup> según previene Dafnis, lo cual debería ser más propio de la cazadora Ártemis:

<sup>880</sup> También en el *Id.* XI 16, según hemos hecho notar, la diosa de Chipre se arma de un dardo.

μη λέγε, μη βάλλῃ σε καὶ ἐς λίνον ἄλλυτον ἔνθης

“No digas eso, no sea que te hiera con sus flechas y caigas en sus redes, de donde nadie huye” (v. 17).

Pero la muchacha continúa su desafío:

βαλλέτω ὥς ἐθέλει· πάλιν ᾿Αρτεμις ἄμμιν ἀρήγει

“Que me tire cuantas flechas quiera, Ártemis seguirá protegiéndome” (v. 18).

Pese a ello, lo mismo que en el *Hipólito* de Eurípides donde la diosa Afrodita resulta ser más poderosa y vence al ámbito de la castidad –aunque no sin causar cierta catástrofe–, aquí también la diosa de Pafos cobra más fuerza y la pastora cede, en última instancia, a las peticiones del joven evitando, así, el desastre que habría supuesto seguir con su obstinación. Ambas diosas, por tanto, se arman de dardos: la una para cautivar los corazones haciéndolos sus siervos; la otra para cazar animales salvajes. A continuación, como el nombrar a Afrodita parece no haber surtido efecto, Dafnis se refiere a su equivalente masculino, Eros (v. 20), y esta mención tiene también su correspondencia en la divinidad masculina invocada por la muchacha: Pan (v. 21).

Así, resulta significativo el hecho de que cuando la pastora está a punto de ceder a los deseos del joven, le haga jurar que tras su unión no la abandonará. A esto exclama Dafnis:

οὐ μαὐτὸν τὸν Πᾶνα, καὶ ἦν ἐθέλης με διῶξαι

“No, por el propio Pan, ni aunque quisieras echarme” (v. 37).

Tal vez lo que hace Dafnis sea jurar por la divinidad que su pretendida ha mencionado ya antes en el v. 21 para producir una sensación –a modo de técnica persuasiva– de cercanía. Esta circunstancia invita, por asociación de ideas, a pensar que ambos hablan un mismo lenguaje, lo cual establece una complicidad intratextual, reforzada poco después por la exclamación de la pastora del v. 51 que contiene la deidad mencionada por su pretendiente: ναὶ τὸν Πᾶνα. Ella es una pastora de cabras, según se deduce de lo que Dafnis le dice en el v. 38: τὰ δὲ πώεα καλὰ νομεύω (“cuidaré bien de tus cabras”), por lo que parece adecuada su mención de esta divinidad. Dafnis, por su parte, es un vaquero, a juzgar por el comentario de la joven en el v. 47, de modo que su referencia a

Pan parece más bien una transgresión al mundo de su amada, pues sería más propio de su condición el que aludiera a Apolo o a las Ninfas.

Finalmente, se respira el triunfo de lo erótico desde el momento en que el pastor llama *μᾶλα* ('manzanas') a los pechos de la joven en el v. 50, a continuación de lo cual el amante la despoja de su cinturón de doncella: en época helenística, el cinto se llevaba alto, ciñendo el vestido por debajo del pecho, o bajo sobre las caderas y desatarlo equivalía a desnudar a su dueña. Por último, a modo de ritual, se ofrenda a la divinidad el botín recogido gracias a su poder seductor:

τῇ Παφίᾳ πράτιστον ἐγὼ τόδε δῶρον ὀπάζω

"A la diosa de Pafos, primero, le hago yo esta ofrenda" (v. 56).

Tras el feliz desenlace, Dafnis trata de mostrar su agradecimiento a los dos inmortales que le han ayudado, Eros y Afrodita:

ῥέξω πόρτιν Ἔρωτι καὶ αὐτῇ βοῦν Ἀφροδίτῃ

"Sacrificaré una ternera a Amor y una vaca a la propia Afrodita" (v. 64).

Y como la diosa de Pafos es, al menos en apariencia, mayor que Eros en edad y tamaño –incluso en ocasiones es su propia madre–, así Dafnis les sacrifica respectivamente una vaca y un ternero.

## 2.14. Idilio XXVIII

El metro de este poema, a diferencia de los restantes idilios con predominio hexamétrico, es el asclepiadeo mayor, el mismo en el que está escrito todo el libro III de la producción de Safo. En él, hallamos una única alusión a la diosa que constituye, en realidad, un comentario a la ciudad de Neleo:

ὦ φιλέριθ' ἀλακάτα,

...

θέρσεις' ἄμιν ὑμάρτη πόλιν ἐς Νείλεος ἀγλάαν,  
ὄππα Κύπριδος ἱρον καλάμω χλωρον ὑπ' ἀπάλω

“Oh rueca, amiga de hiladoras, ... , ven conmigo animosa a la ilustre ciudad de Mileto, donde el santuario de Cipris verdeguea con el blando junco” (vv. 1 y 3-4).

Sin embargo, el contexto poco tiene que ver con el amor y su mención, a modo de *excursus* ornativo, se debe a que la esposa del médico Nicías, a quien Teócrito dedica el presente de la rueca, se encuentra en esta urbe. Neleo fue su fundador mítico y, si hemos de dar crédito a Pausanias (VII 2, 6), su tumba se hallaba entre Mileto y Dídima. El vínculo de Afrodita con este lugar era bien conocido y, de hecho, también lo menciona Teócrito como sede de los Erotes y de la rubia Dione en el *Id.* VII 115, según hemos visto en las líneas precedentes.

## 2.15. Idilio XXX

En el *Id.* XXX se reitera la idea de que nada puede resistirse a Eros porque el amor es una enfermedad.<sup>881</sup> A través de una imagen plástica, el lector percibe la fuerza de Eros, divinidad no precisamente positiva, en las palabras de un hombre maduro enamorado de un joven:

ἔμεθεν δὲ πλεον τὰς κραδίας ὦρος ἐδράξατο

“Amor apretó más mi corazón” (v. 9).

Pero Eros, cuyo nombre aparece en este verso en forma de crasis junto al artículo (ὦρος < ὁ Ἔρος), es caracterizado por el doncel de δολομάχανον (‘maquinador de engaños’) en el v. 25, con una clara alusión a su invencibilidad:

ὅττις δοκίμοι τὸν δολομάχανον  
νικάσῃ Ἔρον οὗτος δοκίμοι τοῖς ὑπὲρ ἀμμέων  
εὖρην βραϊδίως ἄστερας ὀππόσσακιν ἔννεα.

<sup>881</sup> Acerca de este concepto en Safo y su relación con este poema de Teócrito *vid.* CAVALLINI (2000: 138).



καὶ νῦν, εἴτ' ἐθέλω, χρή με μάκρον σχόντα τὸν ἄμφενα  
ἔλκην τὸν ζύγον, εἴτ' οὐκ ἐθέλω· ταῦτα γάρ, ὦγαθε,  
βόλλεται θεός ὃς καὶ Δίος ἔσφαλε μέγαν νόον  
καῦτας Κυπρογενήας

“Quien se figure que va a vencer a Amor, ducho en ardides, se figura que puede saber, sin más ni más, cuántas veces son nueve las estrellas que están sobre nosotros. Ahora, quiera o no quiera, he de alargar mi cuello y llevar el yugo, que esto, amigo, desea el dios que burló hasta la poderosa mente de Zeus y la de la diosa que nació en Chipre” (vv. 25-31).

Vemos, por tanto, al amante ceder resignadamente ante la voluntad del dioscecillo del amor, pues nada puede hacer si incluso Zeus y la propia Afrodita cayeron presa de su acción. Es ya un tópico literario enaltecer el poder de Eros recordando que es capaz de subyugar al mismísimo rey de los dioses, a Zeus, e incluso a la diosa del amor, Afrodita, sea ésta o no, su madre.

### **3. Conclusiones**

#### **1. Los nombres de Afrodita**

##### **1.1. Cipris**

Aparece la diosa con la denominación de Cipris en los *Idd.* I, II, XI, XV, XVIII, XX, XXVIII y XXX. Repasemos sucintamente su presencia en cada uno de ellos. En el *Id.* I 95, Cipris se relaciona con un personaje masculino, Dafnis y, en principio, puede interpretarse su caracterización como de diosa cruel que se ríe de la desgracia del pastor o bien, como todo lo contrario, según hemos visto. Reaparece el nombre de Cipris en anáfora y acompañada de adjetivos que la califican de malvada en boca del mismo pastor en los vv. 100 y 101, así como en el v. 105, donde Dafnis la interpela a fin de mofarse de ella por sus amores terrenales. También en el *Id.* II la diosa tiene el nombre de Cipris cuando es Delfis quien la menciona y se declara su deudor en el v. 130; en cambio, cuando es Simeta quien

habla, la llama Afrodita. Por tanto, Cipris aparece aquí como divinidad favorable para un personaje masculino. Sin embargo, en el *Id.* XI 16 la diosa de Chipre hiere a Polifemo con un dardo, de forma que su poder resulta negativo para el varón. Nuevamente amable se muestra la diosa Cipris en el *Id.* XV 128 junto a Adonis y lo mismo sucede en el v. 131 del mismo idilio, donde se cierra el poema con la misma actitud positiva de la diosa junto a Adonis. En el *Id.* XVIII 51, Cipris es una deidad benévola que concede amor a los recién casados Menelao y Helena. Por tanto, se la invoca a favor de ambos personajes, masculino y femenino, aunque sean las amigas de la novia quienes la llamen. Por otra parte, en el *Id.* XX 43, Cipris se opone a la arrogante Eunica, pero, en este caso, su significación es neutra. En el v. 44 Κύπρις es una diosa ciertamente aciaga a la que invoca el pastor para lanzar una maldición a Eunica: que no tenga nunca más amor en su vida. Así, Cipris aparece en boca de un personaje masculino y va dirigido contra otro femenino. A partir de ahora –siguiendo el orden de los poemas–, la presencia de la deidad con este nombre resulta más neutra. Así, en el *Id.* XXVIII 4 se menciona el santuario de Cipris sin más implicaciones, aunque el contexto, por su carencia de conflicto, sugiere una divinidad positiva. Finalmente, en el *Id.* XXX 31 la propia diosa nacida en Chipre, Κυπρογένηα, es víctima de su hijo Eros y, como sujeto paciente, es forzosamente neutra sin apoyar ni destruir a ningún otro personaje.

## 1.2. Afrodita

La diosa aparece con el nombre de Afrodita en los *Idd.* I, II, VII, X, XV, XVII, XIX, XX y XXVII y, como también ha observado Hunter (1999: 104), siempre a final de verso.<sup>882</sup> Repasemos brevemente cada uno de ellos. En el *Id.* I 138, Ἀφροδίτα aparece al final de la vida de Dafnis y, si aceptamos la interpretación tradicional de la Cipris vengativa, coincidiría la variación en el nombre con un cambio de actitud por parte de la divinidad. En el *Id.* II 7 Afrodita se halla junto a un personaje masculino, su inseparable hijo Eros, y su función es más bien negativa porque ambos conjuntamente traen la desgracia de Simeta al llevarse el amor de Delfis. En el v. 30 aparece la deidad en un

<sup>882</sup> Apolonio y Calímaco, en cambio, evitan esta denominación en el hexámetro porque implica un tratamiento de la α- inicial como breve ante -φρ- (*correptio atica*). Vid. FANTUZZI (1988: 155-63).

momento en el que la protagonista intenta atraérsela como aliada con una invocación mágica: parece que Simeta, como mujer, llama sólo a la divinidad femenina del amor, aunque antes había aludido también a Eros. Distintamente, en el *Id.* VII 55 Afrodita es una divinidad negativa que atormenta a un personaje masculino, Lícidas, y su presencia viene a destacar la idea de que el amor, si no es correspondido, genera un sufrimiento constante. En el *Id.* X 33, empero, aparece como deidad neutra sin actuar a favor de ningún personaje ni tampoco provocar su desgracia. Es mencionada como diosa del amor en el discurso que el enamorado pronuncia en un intento de persuadir a la amada y, en este sentido, es verosímil pensar en ella como aliada. En los restantes poemas, Afrodita se muestra benévola: en el *Id.* XV 101, para con un personaje masculino, su querido Adonis; en el *Id.* XVII 45 es positiva junto al personaje femenino de Berenice, la esposa de Ptolomeo; en el *Id.* XIX 4, con un personaje masculino, su hijo Eros; en el *Id.* XX 34 Afrodita es, nuevamente junto a su amado Adonis, amable, pero esta vez constituye tan sólo un ejemplo de cómo incluso las diosas amaron a pastores y, finalmente, en el *Id.* XXVII 64, el pastor muestra agradecimiento ofreciendo un sacrificio a una deidad del amor positiva.

### 1.3. Citerea

La hija de Zeus se presenta con este nombre vinculado a la tradición hesiódica acerca de su origen en dos poemas. Por una parte, en el *Id.* III 46 la diosa es llamada Κυθήρεια cuando aparece junto a un personaje masculino, Adonis, y como divinidad positiva, benévola y amante. Por otra, en el *Id.* XXIII 16 Citerea es una diosa que quema con su llama (φλόγα τᾶς Κυθερείας), deidad negativa que consume al hombre de amor.

#### 1.4. Madre

Tan sólo en el *Id.* III 16 la deidad aparece sin nombre y designada como μήτηρ de Eros. Se halla junto a este personaje masculino en calidad de diosa positiva y protectora, pues se trata de su pequeño y ya se encarga suficientemente Eros de ser cruel.

#### 1.5. Dione

Dione pertenece a la primera generación divina, aunque su origen varía considerablemente en función de las tradiciones: unas veces es hija de Urano y Gea, otras es una oceánide hija de Océano y Tetis o incluso es hija de Atlante. Su nombre aparece tres veces en la poesía teocritea y todas ellas (*Idd.* VII 116; XV 106 y XVII 36) hacen referencia, de alguna manera, a la diosa Afrodita. La primera consiste en una sustitución del nombre de la deidad por el de su madre, fenómeno que, según hemos visto, reaparece en Bión (I 93) y en los poetas neotéricos. La segunda es, en realidad, un adjetivo que designa la filiación de Cipris, Διωναία, que puede considerarse una *variatio* de la tercera y última mención que es Διώνας κούρα. Por tanto, sólo en el *Id.* VII 116 el nombre de Dione, madre de Afrodita, parece referirse a la propia diosa del amor, lo cual es frecuente en la literatura latina, pero no en la griega, pues sólo lo encontramos en el citado pasaje de Bión. Aparece la diosa junto a los Erotes como divinidad benévola y esto se desprende más del adjetivo ‘rubia’ que de sus actos, pues lo único que se dice aquí es que estas deidades habitaban su sede.

### 1.6. Hija de Dione

La identificación matrilineal tiene un origen muy antiguo y es significativo que se destaque de esta manera, pues Afrodita es una diosa que, según otra leyenda, nace exclusivamente del elemento masculino. Ahora bien, se menciona a la vez la relación filial de Afrodita con Dione y su patronazgo sobre Chipre en dos poemas. Por una parte, en el *Id.* XV 106 es llamada ‘Diosa de Chipre, hija de Dione’, junto a una mujer, Berenice, con la que se muestra amable hasta el punto de inmortalizarla. Pero en este mismo poema la diosa cambia a menudo de nombre. Por otra parte, en el *Id.* XVII 36, la augusta hija de Dione que impera sobre Chipre se halla junto a un personaje femenino, la esposa de Ptolomeo II, con la cual se muestra benévola. De esta guisa, resulta manifiesto el gusto por la genealogía: Dione es mencionada por Simíquidas, la artista y, finalmente, el propio poeta en sus cantos respectivos para referirse a Afrodita.

### 1.7. Pafia

Solamente en el *Id.* XXVII 15 encontramos este nombre. La Pafia es una diosa rencorosa y temible, siendo éste el aspecto que explota un pastor para persuadir a su amada de que acceda a sus deseos. Ella le responde en el verso siguiente rechazando a la deidad y para ello emplea la misma denominación. En el v. 56 el pastor, finalmente triunfante, hace una ofrenda a la Pafia (τῇ Παφίᾳ), mostrando con ello su agradecimiento. Así, vemos cómo en este poema la diosa se muestra favorable ya que ayuda al pastor, aunque éste trate de dar una imagen negativa de ella a fin de asustar a la chica.

Recogemos en el siguiente cuadro, a modo de resumen de lo expuesto, las denominaciones de la diosa y su caracterización como positiva o negativa en función de si acompaña a un personaje masculino o femenino:

DENOMINACIONES	POSITIVA		NEGATIVA	
	+	+	+	+
	HOMBRE	MUJER	HOMBRE	MUJER
CIPRIS	<i>Idd.</i> II 130; XV 128, 131; XVIII 51	<i>Id.</i> XVIII 51	<i>Idd.</i> I 95, 100, 101, 105; XI 16	
AFRODITA	<i>Idd.</i> XV 101; XIX 4; XX 34; XXVII 64	<i>Id.</i> XVII 45	<i>Idd.</i> I 138; VII 55	<i>Id.</i> II 7
CITEREA	<i>Id.</i> III 46		<i>Id.</i> XXIII 16	
MADRE	<i>Id.</i> III 16			
HIJA DE DIONE		<i>Idd.</i> XV 106 y XVII 36		
DIONE	<i>Id.</i> VII 116			
PAFIA	<i>Id.</i> XXVII 15 y 56			

En conclusión, podemos afirmar que no parece haber en Teócrito una distribución clara de los nombres de la diosa ni responden éstos a intenciones semánticas definidas, pues la misma denominación se emplea en contextos incluso contrapuestos. Así, como vemos, Cipris aparece asociada tanto a personajes masculinos como a femeninos y, a su vez, cuando éstos son masculinos, ella puede mostrarse amable (con Adonis) o nefasta (con Dafnis). Es cierto, sin embargo, que cuando cambia de actitud con un mismo personaje también se altera su nombre, según hemos visto en el *Id.* I. Lo mismo sucede con el resto de las denominaciones de la diosa.

## 2. Tradiciones acerca del origen de Afrodita

Teócrito maneja varias versiones acerca del origen de Afrodita, pero no siempre es posible dilucidar la tradición que sigue a partir de los nombres de la diosa. Así, por ejemplo, cuando el poeta la denomina Cipris,<sup>883</sup> no sabemos si está pensando en la versión

<sup>883</sup> Cf. *Idd.* I 95, 100, 101, 105; II 130; XI 16; XV 106, 128, 131; XVIII 51; XX 43, 44; XXVIII 4; XXX 31.

homérica, según la cual es hija de Zeus y Dione o en la de Hesíodo. También lo ignoramos cuando la llama Afrodita<sup>884</sup> y, aunque se ha intentado relacionar este nombre con su nacimiento a partir de la espuma del mar, Teócrito nada refiere sobre el asunto. Ahora bien, como hija de Dione se presenta, según hemos visto, explícitamente en tres lugares, a saber, en los *Idd.* VII 116, XV 106 y XVII 36. Y, cuando el poeta la llama Citerea en los *Idd.* III 46 y XXIII 16, es claro que sigue la versión hesiódica de acuerdo con la cual, según hemos visto en la introducción, tras su nacimiento, llegó primero a Citera y después a Chipre.

### 3. Las profesiones de los personajes en torno a Afrodita

Tratamos de ver aquí si existe algún tipo de relación entre los nombres de la diosa y la profesión de los personajes que la invocan o rodean. Para ello, tomamos como referencia las distintas denominaciones que la deidad adopta en los poemas:

#### 3.1. Afrodita

Cuando Teócrito designa a la diosa con este nombre, no aparece acompañando a personajes que tengan una profesión común. Así, en el *Id.* II, la divinidad es invocada por una mujer, Simeta, cuya profesión desconocemos. Como contrapartida, su amado Delfis dice ser deudor de Cipris, de modo que vemos al elemento femenino mencionar a Afrodita, pero al masculino a Cipris. Por otra parte, en el *Id.* VII es un cabrero quien menta a Afrodita en una metáfora, mientras que en el *Id.* X 33 un segador, Buceo, desea convertirse en ofrenda de la diosa junto con su amada. Tan sólo en el *Id.* XIX Afrodita es antagonista de su hijo Eros y no se relaciona con ningún mortal.

---

<sup>884</sup> Cf. *Idd.* I 138; II 7, 30; VII 55; X 33; XV 101; XVII 45; XIX 4; XXVII 64.

### 3.2. Cipris

Tampoco el nombre de Cipris se halla vinculado a ninguna profesión en particular. La diosa aparece con esta denominación en boca del narrador del *Id.* I cuando llega junto al vaquero Dafnis en los vv. 95-98, pero se transforma en Afrodita junto al mismo pastor en el v. 138. Por lo demás, los restantes personajes que la rodean son de lo más variopinto: el cíclope Polifemo, herido por la diosa de Chipre en el *Id.* XI 16; la reina Berenice, en el *Id.* XVII, immortalizada por “la augusta hija de Dione que impera sobre Chipre” –aunque en el v. 45 el poeta se dirige a la diosa en segunda persona y dice “Afrodita”–; un coro de amigas de la novia Helena deseando que Cipris sea propicia a los recién casados en el *Id.* XVIII 51 o un pastor que menciona los amores de Cipris y Adonis en el *Id.* XX 34, 43 y 44 para ejemplificar que no es vergonzoso unirse a un pastor. Además, el propio poeta menciona el santuario de Cipris en la dedicatoria de la rueca a la mujer de su amigo Nicias en el *Id.* XXVIII 4. Por último, un hombre maduro enamorado dialoga consigo mismo acerca de la inutilidad de oponerse a las fuerzas mayores del amor en el *Id.* XXX 31 y afirma que incluso la diosa nacida en Chipre (Κυπρογένη) es susceptible de ser seducida por Eros.

### 3.3. Citerea

Sólo hallamos a la diosa con el nombre de Citerea en dos lugares. En el *Id.* III 47-49 es un cabrero quien utiliza el asunto de los amores de la diosa de Citera, junto a otros, para convencer a su amada Amarilis. Por el contrario, en el *Id.* XXIII 16, no interesa la profesión del muchacho, sino el hecho de que arda por obra de Citerea. No es improbable, en uno y otro caso, que la elección venga determinada por conveniencias métricas.

### 3.4. Dione / hija de Dione

Simíquidas habla, en el *Id.* VII 116, de la sede de la rubia Dione, identificada, por lo general, con Afrodita, aunque bien podría ser que los Erotes anduvieran en casa de su



abuela. Con todo, el poema nada dice de la profesión de este personaje a menudo identificado con Teócrito, aunque se halla claramente encuadrado en un ambiente campestre. De otro lado, las dos menciones de la deidad como “hija de Dione”, en los *Idd.* XV 106 y XVII 36, se encuentran vinculadas a la reina Berenice, siendo la primera de ellas pronunciada por una cantante profesional y la segunda por el propio poeta. De este modo, pues, en todos los casos aparecería una figura del mundo de la poesía en estrecho contacto con estos nombres de la diosa.

### 3.5. Pafia

La denominación de Pafia aparece varias veces –en el *Id.* XXVII 15, 16 y 56– en boca de un pastor que trata de seducir a una pastora. Pero, cuando en el v. 64 ya ha alcanzado la consumación de su deseo, la llama Afrodita coincidiendo con un cambio de actitud en el desarrollo de los acontecimientos, al modo en que Cipris sirve también de transición a las palabras de Dafnis en el *Id.* I 95.

### 3.6. Resumen

Es significativo, por tanto, el que la diosa aparezca mencionada de distintas formas por la cantante del *Id.* XV y, dentro de su canto, la deidad se halle junto a Adonis principalmente, pero también junto a Berenice y los Eroses. Con Adonis es llamada Afrodita (vv. 100-104) o Cipris (vv. 128 y 131); con Berenice, Cipris, hija de Dione (v. 109) y, con los Eroses, hija de Dione (v. 106). En definitiva, no parece haber una distribución clara de los nombres de la diosa ni existir relación directa con el estatus social de los personajes. En este sentido, Teócrito emplea en cada contexto la denominación que más le encaja, reflejando todas aquellas formas que están a su alcance, en un ejercicio de erudición –o de conveniencia– tan acorde con el gusto de los literatos coetáneos.

#### 4. Afrodita y Eros

El discutido origen de Eros es recogido por un pasaje de Antágoras (*fr.* I Powell) al cual Teócrito hace probablemente alusión en el *Id.* XIII 2. Sin embargo, el siracusano no se decanta por ninguna paternidad y sólo le interesa resaltar, cuando aparecen Afrodita y Eros en la misma composición, el poder del amor, la filiación entre ambos o el temor que despierta el pequeño en su propia madre. Así, aunque aparezcan separados (*Id.* I 95-98), se hallan ambos dotados de un irresistible poder de seducción como común denominador. De hecho, el motivo principal que justifica la presencia de ambos en un mismo poema es la temática amorosa (*Id.* X). Es más, también podemos encontrar a Eros y Afrodita al mismo nivel en calidad de aliados inseparables, como en el *Id.* II 7, donde rodean sintácticamente las *ταχινᾶς φρένας* de Delfis. Con todo, poco después (vv. 130-135) es Eros quien enciende el fuego de la pasión, pero Afrodita –antes que Delfis– quien lo apaga, de forma que sus funciones resultan ser complementarias y no las mismas. Pero incluso pueden aparecer contrapuestos, como en el *Id.* III 15-17, donde Eros es un dios cruel, nacido de bestia salvaje y no se relaciona directamente con la diosa que brilla por su ternura cuidando a Adonis hasta el final de su vida en los vv. 47-49.

Ahora bien, cuando los Erotes aparecen en plural (*Id.* VII 96-97) no se oponen a Afrodita (v. 55), pues actúan en ámbitos diferentes del amor, lo cual queda también patente en la distinta naturaleza de sus armas, flechas y fuego, respectivamente. No obstante, en ocasiones la diosa emplea las armas propias de Eros, los dardos (*Id.* XI 16 y XXVII 17) y esta la confusión delata que lo importante no son las funciones propias de cada dios, sino que, en realidad, se trata de crear una atmósfera apropiada para el desenlace de la trama principal. Por este motivo, vemos a los ἑρωτες del *Id.* XV 120 –en forma de estatuas colgadas de los árboles– ambientar la escena donde tiene lugar el canto de los amores de Adonis y la diosa Afrodita.

Como madre de Eros, Afrodita aparece en el *Id.* XIX, de tema amoroso, pero ambos son protagonistas y parecen de carne y hueso, pues se ven envueltos en una situación muy propia de la vida cotidiana, en una escena rebosante de ternura e inocencia en la cual se realza su estrecha unión, no sin un cierto toque de humor. Ahora bien, la caracterización de Eros como un dios vengativo se hace patente en el *Id.* XXIII 4, donde agrede con crueles dardos hasta el punto de causar la muerte de un efebo (v. 46). Afrodita, por su parte,

también es agresiva en este poema y ataca con el fuego resultando ambas deidades iguales en poder. Finalmente, en el *Id.* XXX 9, Eros aprieta el corazón del protagonista mostrando que nada se le resiste. Pero, esta vez, ni siquiera su madre puede oponerse a él y, así, ya no son equiparables en poder, sino que la fuerza del jovencito es mucho mayor. Es éste el último poema completo de la colección tal y como suele ordenarse y, aunque la colocación de los idilios tal vez no sea original, semejante colofón sugiere el triunfo definitivo del amor. Como vemos, pues, la variedad de la casuística, no parece ajustarse a un plan preestablecido.

## **5. Los amores de Afrodita: Anquises, Adonis y Hefesto**

Conocidos son los amores de Afrodita con mortales, especialmente con Anquises, padre de Eneas, y Adonis, cuyas leyendas son de origen oriental. Sin embargo, la diosa estaba unida en matrimonio al dios de la fragua, Hefesto, a quien engañó también con Ares, dando lugar al episodio que cuenta Demódoco en la *Odisea* (VIII 266 y ss.), donde ambos fueron el hazmerreír de la comunidad divina.

### **3.1. Anquises**

Los amores de Afrodita con Anquises, son traídos a colación por Dafnis en el *Id.* I 105-107, a fin de increpar a la diosa y mandarla a paseo. Legrand (1972<sup>7</sup>: 25, n. 1) recuerda que, por haberse ufanado de los favores de la Cipria, Anquises había sido castigado. Según la leyenda ordinaria, un rayo lo había dejado ciego pero, según otra menos conocida, tal vez las picaduras de abeja le hubiesen hecho perder la vista. En ese caso, Dafnis recordaría el incidente en el pasaje, no tanto para mostrar a la diosa que nada se gana estando a su lado, sino para ofenderla, trayéndole a la memoria una indiscreción que la irritase. Sea como fuere, de Anquises tuvo la deidad a Eneas, lo que le sirve nuevamente a Dafnis para increparla en el *Id.* I 112-113. En efecto, el pastor se burla de ella al decirle que se ponga ante Diomedes quien, según vimos, la hiere cuando trata de proteger a su hijo.

Con la intención opuesta, el pastor protagonista del *Id.* XX, también alude a los amores de Cipris por Anquises y Adonis (vv. 34-37). Pero esta vez, se trata de demostrarle a su urbana amada que nada hay de vergonzoso para una distinguida señorita en tener relaciones con un pastor.

### 3.2. Adonis

En la misma línea de la mención a Anquises aparece Adonis en el *Id.* I 110, aunque no se diga expresamente que fuera amante de la diosa, pues se da por sabido. Legrand (1972<sup>7</sup>: 25, n. 3) anota que, para justificar la presencia de los vv. 109-110, estudiosos como Wilamowitz han querido ver una alusión a la muerte de Adonis causada por un jabalí enviado por los celos de Ares y una maldad de Afrodita que llevaría la desgracia a sus amantes. Aunque a Legrand esta explicación le parezca poco convincente, pensamos que el poeta se refiere forzosamente a la desgracia que la diosa imprime en sus amantes, pues es su forma habitual de aparecer.

Ahora bien, idéntica función a la que adquiere Anquises en el *Id.* XX, la tiene también Adonis en el *Id.* III 47, donde el cabrero trata de dignificar su estatus con el ejemplo de la mismísima diosa de Citera llevada a un “extremo frenesí” por un joven mortal y, por tanto, de inferior categoría.

Mayor protagonismo cobra este personaje en el *Id.* XV, ya que un tercio de su totalidad (vv. 100-144) está constituido por una canción acerca de los divinos amores que mantuvo con Afrodita. En efecto, la cantante relata cómo cada año Adonis cruza el Aqueronte (vv. 100-104) para reunirse con su amada (vv. 126-128), de forma que la obra termina con una exhortación al goce dirigida a los amantes (v. 131).

### 3.3. Hefesto

Una ingeniosa comparación contiene la única referencia a Hefesto de los *Idilios*, en el *Id.* II 134-135. En ella, Delfis afirma que Eros enciende a veces una llama más ardiente que las de Hefesto. Pero, al ser éste el esposo oficial de Afrodita, la comparación se extiende en un doble sentido. Por una parte, Eros es causa de un fuego metafórico, interno, mientras que Hefesto trabaja con fuego real y externo. Pero el de Eros es más poderoso, siendo éste hijo de Afrodita –según las versiones–, pero no de Hefesto, marido de la diosa. Por tanto, puede leerse entre líneas que las llamas del dios de la fragua no poseen la capacidad domadora de las del pequeño flechador que doblega incluso a su madre.

## 6. Oposición Afrodita / Ártemis

Amor y castidad constituyen un antagonismo irreconciliable, de forma que el choque de sus fuerzas ha sido representado desde antiguo en el mundo griego por la tensión entre dos deidades femeninas, Afrodita y Ártemis. Teócrito, heredero de una larga tradición, recoge el asunto y lo plasma fundamentalmente en dos poemas, los *Idd.* II y XXVII. En el primero, Afrodita entra en fuerte oposición con Ártemis al encarnar cada una de ellas una postura vital contrapuesta. Ártemis, protectora de Delfis y patrona de la fiesta en la que se conocieron los amantes (v. 66), garantiza el fracaso de la relación amorosa. Además, es una diosa amante del ejercicio físico, lo cual se halla en consonancia con el hecho de que Delfis frecuente la palestra. Simeta, por el contrario, está totalmente poseída por los encantos de Eros y Afrodita. Por ello, la oposición que se da en el plano humano posee una causa de origen divino y las posturas de las diosas son igualmente irreconciliables en ambas esferas, lo cual halla también su reflejo en el *Id.* XXVII 15-16, donde una fuerte oposición refleja el mismo tipo de desdoblamiento en el plano divino y en el humano. Sin embargo, al contrario de lo que sucede en el *Id.* II, donde Simeta no consigue, sino temporalmente, el amor de Delfis, en el *Id.* XXVII el pastor sí alcanza sus propósitos. Una diferencia sustancial la constituye el hecho de que en el *Id.* II sea Simeta, el personaje

femenino, quien invoque la ayuda de la divinidad del amor, mientras que en el *Id.* XXVII es el pastor, personaje masculino, quien recurre a ella. Podemos afirmar, en consecuencia, que tanto en un poema como en el otro, la mujer es vencida por la diosa. En efecto, en ambos casos el personaje femenino se ve sometido a los impulsos de la poderosa Afrodita, pues Simeta ya lo estaba al comienzo del idilio y la pastora termina sometiéndose a ella tras una evolución gradual que culmina finalmente cuando la muchacha se disculpa en el v. 63 ante la diosa Ártemis por no seguir ya sus mandatos. Tal vez piense Teócrito que la mujer es más susceptible de ser seducida y, aunque al comienzo se resista, luego se torna dócil para siempre.<sup>885</sup>

## **7. Afrodita y el fuego frente a dardos, gotas e imposición de manos**

La diosa del amor se relaciona desde antiguo con el fuego estableciéndose una íntima relación causa-efecto plasmada en los textos mediante recursos como la metáfora o el símil. También Teócrito recoge esta tradición y, así, Afrodita es quien salva del fuego amoroso a Delfis (*Id.* II 130-132); Lícidas está atormentado por el fuego de Afrodita (*Id.* VII 55-56) y el protagonista del *Id.* XXIII no es capaz de soportar la enorme llama de Citerea (v. 16). Sin embargo, en otros poemas la diosa se apropia de los atributos de su hijo Eros y aparece armada de proyectiles: ha herido con un dardo al cíclope en el *Id.* XI 16 y resulta sumamente temible en el *Id.* XXVII 15 porque tiene flechas (v. 17). Pero es que la diosa del amor es también capaz de llevar a cabo prodigios como dotar a Berenice de una inconmensurable capacidad de amor a través de la imposición de manos (*Id.* XVII 35-37) o inmortalizarla derramando sobre su pecho unas gotas de ambrosía (*Id.* XV 106-109), actos todos ellos realizables sólo por una diosa.

---

<sup>885</sup> Esto mismo piensa Celestina de las mujeres cuando se refiere a la testarudez de Melibea a ceder a los amores de Calisto: “Que aunque esté brava Melibea, no es ésta, si Dios ha plazido, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear. Cosquillocicas son todas; mas, después que una vez consienten...” (FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, Castalia 2001, tercero auto, p. 286).

## 8. Los símbolos de Afrodita: la manzana y la rosa

Únicamente en una ocasión aparece la rosa sola en un contexto amoroso y la escena es de una sugerente ternura: Adonis tiene a la diosa Afrodita en sus brazos de rosa (*Id.* XV 128). Como hemos visto, las rosas estaban consagradas a Afrodita a partir de la sangre derramada de Adonis y, por ello, la expresión que anticipa el final del joven se construye en una delicada arquitectura. Otras veces, manzanas y rosas son mencionadas juntas como prenda de amor (*Idd.* X 34 y XI 10), aunque por lo general aparecen sólo manzanas (*Idd.* II 120, III 10, V 88, VI 7, VII 116, X 34 y XXIII 8). Pero esto sólo sucede en el civilizado mundo heleno pues, para poner de relieve la barbarie del cíclope, dice el poeta que éste no mostraba su amor con manzanas ni con rosas, sino con verdadero frenesí (*Id.* XI 10), de forma que aquellos elementos constituyen el referente enmarcado en los límites de la normalidad en materia amorosa.

De otro lado, en el *Id.* II 120, las manzanas, contrariamente a lo esperado, son de Dioniso y no de la diosa del amor –tal vez por ser aquél la divinidad de los frutos y la vegetación en general–.<sup>886</sup> De hecho, según los poetas alejandrinos la corona de Dioniso estaba formada por manzanas que tenían el poder de hacer nacer el amor,<sup>887</sup> de forma que, en cualquier caso, el sentido erótico no varía. Así, como ha visto Gross (1985: 138), el hecho de que Delfis hable de hacerle la corte a Simeta con las manzanas de Dioniso se debe a su deseo de asociarse con la divinidad que provoca pasiones salvajes.

Sin embargo, se produce un cambio semántico en el *Id.* XXVII 50 donde el pastor denomina con este fruto, μάλα, a los pechos de la pastora, aunque no olvidamos en este punto que se trata de un poema espurio. Sea como fuere, tales atributos se mencionan, por tanto, siempre en un contexto erótico y esta tradición será recogida posteriormente por los autores latinos, sobre todo Ovidio en sus *Heroidas* y *Metamorfosis*.

---

<sup>886</sup> Vid. ROSCHER (1884-1937: 1059, vol. I).

<sup>887</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 102, n. 3).

## 9. Eros y Erotes

Como señala Dover (1971: 160), a partir de finales del siglo V a. C. en adelante, los griegos pluralizaron a menudo a Eros, asimilándolo de este modo a las Cárites, las Horas o las Moiras y así aparece en Apolonio (III 452, 687 y 765) y Herodas (VII 94). En Teócrito, Eros, divinidad individual y definida, se presenta como un ser malicioso que trae la desgracia de quien se doblga a sus encantos y así lo encontramos en los *Idd.* I 97-98; II 55; III 15 y XXIX 22. De este modo, es ciego e insensato (*Id.* X 20), cruel (*Id.* XIII 71) o ladrón (*Id.* XIX 1). Empuña un arco y sus dardos son amargos para el corazón (*Id.* XXIII 4), de suerte que nadie puede escapar a él (*Id.* XXVII 20), pues es “ducho en ardides” (*Id.* XXX 26) y hiere hasta la médula de los huesos (*Id.* III 17).<sup>888</sup>

Por el contrario, cuando Teócrito introduce a los Erotes en plural, éstos se muestran como seres benévolos: “estornudan”, según hemos visto, favorablemente para los amores de Simíquidas (*Id.* VII 96) o inspiran a los amantes (*Id.* XII 10). Se caracterizan, además, por la dulzura y, en esto, no son en modo alguno comparables a Eros. Son rubicundos cual manzanas y hieren al adorable Filino con sus flechas (*Id.* VII 117) –al menos Simíquidas les pide que lo hagan–; o están en armonía con el paisaje bucólico volando de rama en rama con sus alitas aún en crecimiento (*Id.* XV 120).

Por tanto, la mención de este dios en singular o en plural responde a su función en el contexto como divinidad alegre y propicia (en plural) o enemiga y causante de sufrimiento (en singular). Esta distribución no aparece en otros autores. Por ejemplo, en Apolonio (III 452, 687 y 765) los Erotes son siempre divinidades que desencadenan el sufrimiento de la mujer, concretamente Medea, excepto en el v. 937, donde la maga menciona su capacidad inspiradora de afecto. Pero, en esta ocasión, el contexto es tan nefasto –pues Medea está furiosa: “Ni Cipris ni los afables Amores te inspiran con su afecto”– que tampoco en este lugar podría interpretarse que se trata de divinidades amables. En efecto, las palabras de Medea rezuman subjetividad, pues ella sí siente ese afecto del que Jasón carece.

---

<sup>888</sup> En contraste con esta caracterización, Delfis se refiere al “dulce Eros” (*Id.* II 118) –pues para él es dulce, según Simeta– y brinda continuamente en su honor (v. 151).



## 10. Lugares donde aparece Afrodita

Además de los lugares relacionados con la diosa implícitos en sus denominaciones (Cipris, Citerea, Pafia) centramos aquí nuestra atención en los restantes espacios geográficos, tanto reales como imaginarios, por los que se desenvuelve la diosa. Así pues, en ocasiones, no se aclara el lugar exacto en el que se halla la deidad, aunque se da cierta referencia espacial, como en el *Id.* I 95, donde la divinidad llega al lugar en el que yace Dafnis. Pero Afrodita es también responsable del movimiento de otros personajes como Berenice que no puede llegar hasta el Aqueronte por voluntad de la diosa (*Id.* XVII 45). Otras veces, se explicita el nombre de los espacios geográficos: Ecunte, sede de la rubia Dione (*Id.* VII 116); Golgo, Idalio y el escarpado Érice, amados por la diosa (*Id.* XV 100); Mileto, donde Cipris posee un santuario en el que verdeguea el blando junco (*Id.* XXVIII 5) y, por último, aunque el poema ofrezca dudas de autenticidad, Frigia, donde Cipris pastoreaba cuando se enamoró de Adonis (*Id.* XX 34-37). Por tanto, Afrodita es una diosa que se mueve sin permanecer estática en ningún sitio y, a su vez, provoca el movimiento de otros personajes, no sólo en el plano emocional, sino también en el espacial.

## 11. Los epítetos de la diosa

En primer lugar, hemos de destacar que Afrodita es designada en el *Id.* XV 109-110 con los adjetivos πολωνύμιος ('de muchos nombres') y πολύναιος ('de muchos templos'), de acuerdo con las distintas denominaciones y lugares de culto que posee. Estos dos epítetos se refieren al poder de la divinidad y anuncian su abundante veneración. Además, Teócrito se refiere a ella en el *Id.* XVII 36 como πότνια ('señora'), hija de Dione que impera sobre Chipre, con clara alusión a su soberanía y poder. Pero, según hemos ido viendo, su imperio mueve fuerzas que conducen a los mortales a su propia perdición y, en consonancia con esta idea, encontramos una gradación creciente en los epítetos de carácter negativo que la califican en el *Id.* I 100-101 y 105: ella es grave, colérica y, finalmente, odiosa a los mortales (βαρεῖα / νεμεσσατά / ἀπεχθής). De su aspecto físico tan sólo tenemos un dato, en el *Id.* VII 116, y se aplica a su madre Dione,

aunque sabemos que el poeta se refiere, en realidad, a Afrodita: es rubia. Por otra parte, si bien no se trata propiamente de un epíteto, sino de un atributo de la diosa, debemos tener en cuenta su relación con el oro, dado su vínculo, al menos cromático, con el color de su pelo. En efecto, la diosa juega con el oro en el *Id.* XV 101 y Buceo, en el *Id.* X 33, desea convertirse junto con Bombica en estatua de oro para la diosa.

## 12. Afrodita y el amor

Tratamos de observar aquí la relación de Afrodita con la tipología amorosa hetero y homosexual, es decir, si en los contextos en los que aparece la diosa existe predominio de alguna de estas vertientes del amor. En cuanto a la primera, la heterosexual, la deidad aparece en los *Idilios* siguientes: en el *Id.* I vinculada a los amores de Dafnis y la ninfa; en el *Id.* II, a los de Simeta y Delfis; en el *Id.* III, a los del cabrero y Amarilis; en el *Id.* X, a los de Buceo y Bombica; en el *Id.* XI, a los de Polifemo y Galatea; en el *Id.* XV, a los de Afrodita y Adonis; en el *Id.* XVII, a los de Ptolomeo y Berenice; en el *Id.* XVIII, a los de Menelao y Helena; en el *Id.* XX, a los del pastor y Eunice; en el *Id.* XXVII, si bien con dudas acerca de su autenticidad, a los de un pastor y una pastora. En cuanto a la segunda, la homosexual, aparece Afrodita tan sólo en dos poemas, en el *Id.* XXIII, de dudosa autenticidad, en la relación entre un hombre y un cruel efebo, y en el *Id.* XXX, en la de un hombre maduro y un doncel. Por tanto, es claro que la diosa del amor parece más bien sostener las relaciones heterosexuales, quedando libres de su presencia no pocas alusiones de índole homoerótica. En último término, queremos destacar que ambos tipos de amor se dan al tiempo en el *Id.* VII 56, donde primero se menciona a Afrodita, divinidad femenina, en un amor homosexual entre Ageanacte y Lícidas, pero después, en el v. 96, se alude a los Erotes, divinidad masculina, en relación con un amor heterosexual entre Simíquidas y Mirto. Por consiguiente, podemos afirmar que en la obra teocritea predomina claramente el amor heterosexual, sobre todo cuando está presente la diosa y, por este motivo, sería conveniente llevar a cabo un análisis detallado de cada una de las distintas relaciones de los personajes masculinos con los femeninos. En cualquier caso, Afrodita y Eros poseen una connotación negativa en Teócrito y se hallan siempre vinculados a un amor fatal que causa dolor. En definitiva, como ha hecho notar Kossai (2002b: 75), incluso a aquellos a quienes los dioses conceden un amor feliz son desgraciados (*Id.* VII 96), pues pierden la

tranquilidad del espíritu, conocen el miedo a la ausencia o la infidelidad, ven su juicio alterado (*Id.* VI 18-9), su integridad física y su equilibrio psíquico destruidos y terminan rozando la locura (*Id.* III 42), o la muerte (*Id.* I 130).

### 13. Oposición Eros / Pan

Observamos una traslación del tradicional agón que representan las divinidades femeninas de Afrodita y Ártemis al terreno de dos deidades masculinas que se contraponen en el mismo sentido que aquéllas. En efecto, cuando en el *Id.* XXVII no funciona la amenaza del castigo de Afrodita, el pastor recurre a las divinidades masculinas: si al principio el pastor mencionaba a Afrodita y la muchacha a Ártemis, ahora el primero recurre a Eros y ella a Pan. Ciertamente es que existe una relación entre Afrodita y Eros en tanto que ambos pertenecen al ámbito del amor y, de hecho, gracias a ellos se producirá una gradación en la actitud de la muchacha que la llevará a rendirse finalmente a los deseos de su antagonista. Pero esta concesión gradual se halla implícita en el paso de la invocación de la joven a Ártemis –diosa casta– a la alusión a Pan –dios agreste y a menudo caracterizado de lascivo–. Por tanto, la muchacha evoluciona desde la rotunda negativa a las proposiciones del pastor hasta la duda reflejada en este invocar a Pan, divinidad requerida también en otro contexto amoroso en el cual se solicita su intercesión para conseguir el amor de un muchacho (*Id.* VII 103-106). Ahora bien, si observamos la función de Eros en el *Id.* II, vemos cómo Delfis afirma en los vv. 118-120 que si no hubiera sido invitado por Simeta, él mismo habría acudido a su casa impulsado por el dulce Eros para llevar manzanas de Dioniso. Pero unos versos después, reconoce ser deudor de Cipris (vv. 130-1). En estas palabras el sentido parece claro: menciona a Eros y a Dioniso porque, en realidad, él mismo no está enamorado, sino que siente tan sólo la atracción erótica y la ebriedad del deseo, pero ha de agradecerle a la divina Afrodita el haber conseguido los favores de Simeta gracias a su intercesión. Si esto es así, cabe preguntarse si el pastor del *Id.* XXVII es sincero en sus promesas de amor futuro a la joven –pues su mención de Eros sugiere lo contrario–, pero en este terreno topamos además con el problema de la autoría de la composición.

## II. ÁRTEMIS, HÉCATE Y SELENE

### 1. Introducción

Especialmente en época helenística, los griegos identificaron a Ártemis con la luna que anda errante por las montañas, mientras su hermano Apolo era considerado como prosopopeya del Sol. El primer testimonio literario de esta identificación data de la tragedia perdida de Esquilo titulada *Xantrias*, no posterior al año 456 a. C –pero anterior a la confusión de Apolo con Helios que data de 420 a. C.– en la que se llama a la diosa “ojo estrellado de la doncella de Leto” (ἄστερωπὸν ὄμμα Λητώας κόρης, *fr.* 170 Radt), cuando, en realidad, el poeta se refiere a la luz de la luna. Es también en este mismo autor (*Supp.* 676) donde encontramos identificadas a Ártemis y a Hécate,<sup>889</sup> ya que –según afirma Otto (1973: 70) de la primera– “lo extrañamente indómito de su existencia y fascinación misteriosa se manifiesta especialmente en la noche” y, de hecho, a menudo se la representa con dos antorchas. Por tanto, las tres divinidades –Ártemis, Hécate y Selene– se confunden con frecuencia y poseen un tratamiento semejante como diosas de lo sobrenatural. Gimbutas (1974: 229) defiende esta asimilación y piensa además que Ártemis y Hécate, deidades también identificadas entre sí, reflejan la naturaleza femenina de la luna, una la cara positiva, otra la negativa: Hécate, horripilante, está conectada con la muerte; la hermosa Ártemis con la vida. Éstas representarían indistintamente dos divinidades o dos caras de la misma divinidad. Este triángulo funcional se ve apoyado también por otras referencias y así perdura a lo largo de la literatura. De hecho, encontramos que Ártemis es πολυώνυμος (‘la de múltiples nombres’) en Aristófanes (*Th.* 320), de suerte que este epíteto indica la fusión de varias deidades, y Hécate es la diosa de las tres caras en autores latinos como Virgilio (*A.* IV 511) u Ovidio (*Fast.* I 389).

---

<sup>889</sup> Cf. FRISK (1960: 474).

Pero, según observa Calvo (1998b: 49), es en época helenística cuando por primera vez el elemento mágico constituye el motivo único o principal de ciertas obras y una de las causas es el realismo que se instala en la obra literaria griega. Además, la mejor literatura de la época procede de Egipto, la tierra de la magia por excelencia. El mismo autor (1998: 21) observa que las prácticas mágicas se consolidan en una paulatina asimilación a las formas más oscuras de la religión como los cultos heroicos y ctónicos o incluso las transforman en materia propia. Paralelamente, los tradicionales dioses de la religiosidad arcaica se reinterpretan como símbolos de fuerzas naturales o morales, de forma que algunos de ellos se asimilan a los astros como consecuencia de un proceso de racionalización cada vez más exigente. De este modo, recuerda Calvo (1998b: 47) cómo en Sófocles (*fr.* 535 Radt=492 Nauck) un coro formado por hechiceras, compañeras sin duda de Medea, cantan a Helios y a la “lanza de Hécate Enodia”, siendo esta última la luz de la luna. Esto demuestra que Hécate, divinidad hasta entonces poco importante, se ha sincretizado con Selene y con Enodia, diosa tesalia de los caminos, a su vez identificadas con Perséfone. Y lo que es más importante, demuestra que se ha convertido en patrona indiscutible de la magia.

En consecuencia, tratamos conjuntamente a estas tres divinidades por su identificación total o parcial, según los casos, tanto en la literatura anterior a Teócrito como en la obra del siracusano.

## **2. Ártemis**

Ártemis es una diosa muy antigua mencionada en inscripciones y textos de Lidia, Grecia y Etruria. Su nombre parece estar documentado en las tablillas micénicas de Pilo, pero no es de origen griego. Respecto a su relación con Asia Menor y su identificación con la diosa Cíbele, no está claro si la deidad procede de allí o más bien se trasladó a aquel lugar desde Grecia cuando los jonios colonizaron Éfeso sobre el s. X a. C., produciéndose posteriormente un sincretismo con la divinidad asiática. El nombre de su lugar de nacimiento, Ortigia, deriva de la palabra griega ὄρνις (‘codorniz’), ave migratoria atributo de Ártemis y relacionado con ella por ser ésta diosa de la lejanía.<sup>890</sup> Identificada con la itálica Diana, su iconografía la presenta como una joven hermosa vestida con túnica corta y

---

<sup>890</sup> Vid. OTTO (1973: 67).

armada de arco y aljaba, a veces con antorcha. Según Nilsson (1968: 143), en esencia no es sino la más notable de las ninfas de los bosques y de las montañas, dado su comportamiento, funciones y actividad y, de hecho, Calímaco (*Dian.* 170) la presenta rodeada de estas deidades. Aunque a veces se la confunde con su abuela materna, la titánide Febe, “la Resplandeciente”, suele ser considerada hija de Leto y Zeus y hermana gemela de Apolo. Según esta versión, nació en Delos la primera y, a continuación, ayudó a su madre en el parto de su hermano. Tal vez esta leyenda aclare por qué Ártemis tenía mucha más preeminencia en la isla que su hermano y por qué el Artemision de Delos es mucho más antiguo que el santuario de Apolo.<sup>891</sup> Calímaco afirma que las Moiras le asignaron la tarea de socorrer a las mujeres atormentadas por los dolores del parto porque su madre la engendró, la llevó en su seno y la dio a luz sin esfuerzo alguno (*Dian.* 21 y ss.). Sea como fuere, la ayuda prestada a Leto explica que a menudo las parturientas invoquen a esta diosa con independencia de su condición virginal. En este punto, autores como Rose (1973: 116) y Pomeroy (1987: 19-20) opinan que Ártemis, lo mismo que su hermana Atenea, también virgen, fue una diosa madre prehelénica de la fecundidad. Posteriormente, se las consideró vírgenes porque, en realidad, nunca se sometieron a un matrimonio monógamo, de forma que su rechazo del varón fue interpretado como virginidad por generaciones que relacionaban la pérdida de la doncellez sólo con el matrimonio convencional.

Al igual que su hermano, va armada de un arco que emplea tanto para cazar ciervos como para disparar sobre los humanos. En efecto, se pensaba que las mujeres muertas repentinamente debían su fallecimiento a un dardo de la diosa, según testimonian autores como Homero (*Od.* XX 60 y ss.) –quien narra cómo Penélope le pide a Ártemis que acabe con su vida y sufrimiento– o Calímaco (*Dian.* 126 y ss.). Del mismo modo, se la consideraba responsable de la muerte de las mujeres en el parto. Además, es una divinidad vengativa, según lo demuestran sus numerosas actuaciones como la matanza de las hijas de Níobe por haber insultado ésta a la diosa; el envío de un enorme jabalí contra el país de Eneo por haberse olvidado éste de sacrificar en su honor cuando ofrendaba a todos los dioses las primicias de sus cosechas o la perdición de cazadores como Orión, Meleagro y Acteón. Por otra parte, cuando Heracles mató a la cierva de Cerinia, de cuernos de oro, consagrada a la diosa Ártemis, ésta le pidió cuentas, junto con su hermano Apolo, pero finalmente el héroe consiguió que la responsabilidad recayera sobre Euristeo, quien, en

<sup>891</sup> Vid. DEVEREUX (1982: 205-14).

definitiva, le había encargado el trabajo. El mismo tema aparece en la cólera de la diosa contra Agamenón por haber exclamado éste, tras cazar un ciervo, que ni la propia Ártemis podría haberlo matado de la misma manera, lo cual se resolvió con el sacrificio de Ifigenia, mito que Eurípides reelabora en las dos tragedias que llevan por título el nombre de la joven.<sup>892</sup> Pero Ártemis también llevó a cabo muchas proezas que la acercan a la condición de auténtica diosa guerrera, a la par que la alejan de un papel estrictamente femenino: para defender a su madre Leto mató, junto con su hermano, al dragón que se disponía a atacarlos y ambos asesinaron a Ticio que trataba de violarla; combatió contra los Gigantes y abatió a numerosos monstruos como los Alóadas y Búfago.

Ártemis era honrada en todas las regiones agrestes y montañosas de Grecia (Arcadia, Laconia, monte Taigeto, Élide, etc.). Sin embargo, en su santuario más famoso, el de Éfeso, la encontramos asimilada a una antigua divinidad asiática de la fecundidad a la que anteriormente nos hemos referido. En general, representa el carácter salvaje y solitario de la naturaleza y, según Otto (1973: 68 y ss.), ocupó el lugar de la *Señora de las Fieras*, revelada por los monumentos religiosos cretenses y se celebraron sacrificios humanos en su honor como los de Taúride, de origen bárbaro. Protege a los animales, pero también los mata. Es cazadora, pero cuida de la fauna. En este sentido, simboliza la naturaleza que está a la vez llena de ternura y crueldad. El ciervo y el oso la acompañan, aunque con más frecuencia se la ve con un cervatillo. En Braurón había un santuario donde se educaban a unas niñas a las que llamaban “ositas” porque bailaban disfrazadas de osas en honor de Ártemis Brauronia.<sup>893</sup> Con estos ritos<sup>894</sup> se relacionaba probablemente el mito de la ninfa convertida en osa por la ira de Ártemis, Calisto, la cual, en opinión de Nilsson (1968: 86), era considerada probablemente una forma de epifanía de la propia Ártemis. Por otra parte, resultan interesantes los apuntes de Dover (1971: LIX-LX) acerca de la conexión de la diosa con el origen del género bucólico. En efecto, los escolios de Teócrito comienzan con un ensayo sobre la invención de la poesía bucólica elaborado por un antiguo estudioso, cuya identidad no ha podido establecerse. Significativamente, este ensayo no considera a ningún poeta anterior a Teócrito, sino que menciona tres festivales: el de Ártemis Karyatis en Laconia, en el cual los campesinos (οἱ ἄγροικοί) cantaban sus propias canciones; el

<sup>892</sup> En *Ifigenia en Áulide* el trágico cambia el final con la sustitución de la doncella por una cierva en el momento del sacrificio, mientras que en *Ifigenia en Táuride* continúa la leyenda haciendo que Ifigenia se halle, contra su voluntad, en el país de los Tauros, donde ejerce de sacerdotisa de la diosa Ártemis hasta el día en que llega su hermano Orestes y la rescata.

<sup>893</sup> Cf. Ar., *Lys.* 645 y Hdt., VI 138.

<sup>894</sup> Sobre sus características y significado *vid.* BRELICH (1969: 240-279) y ROBSON (1997: 69-70).

de Ártemis de Tyndaris en Sicilia representada por los autóctonos (οἱ ἐπιχώριοι) y un tercer festival de Ártemis en Siracusa, donde los campesinos cantaban en dos o más grupos, uno de los cuales era eventualmente declarado ganador. El autor vincula este último con el origen de la bucólica, pese a que los pastores de Teócrito nunca mencionan a Ártemis. Según esta interpretación, los poemas tendrían una raíz festiva de orden primitivo en la que sólo mujeres podían participar y, en consecuencia, los inicios de la poesía bucólica poseerían un carácter marcadamente femenino. Sin embargo, también otras divinidades podían ser asociadas al género pastoril como Dioniso, a quien se sacrificaba a menudo un toro para luego llevar a cabo el rito de la omofagia hasta el punto de que, de hecho, algunos de sus sacerdotes eran llamados βουκόλοι por estas prácticas.<sup>895</sup>

De todo ello encontramos pinceladas en Teócrito, por lo que pasamos a observar su presencia en los *Idilios*.

## 2.1. Idilio II

Ártemis, Hécate y Selene son invocadas en el *Id.* II por Simeta, tres diosas pertenecientes al mundo de la magia y en gran parte identificadas, según hemos visto, en época de Teócrito. Sin duda, esta presencia tripartita de la divinidad posee una carga semántica significativa en el ámbito de lo oculto, pues el número tres es, por definición, un número mágico.<sup>896</sup> De hecho, en esta obra que comienza *in medias res*, Simeta realiza tres veces el mágico ritual, según afirma en el v. 43: ἐς τρίς ἀποσπένδω καὶ τρίς τάδε, πότνια, φωνῶ (“Por tres veces hago la libación y por tres veces, Augusta, digo esto”). Aquí, el vocativo πότνια contiene una cierta ambigüedad respecto a la identidad de la diosa invocada, si bien parece lo más lógico pensar que se refiere a la deidad aludida poco antes en los vv. 35-36: Hécate. Significativamente, también Delfis frecuentaba a la protagonista tres y hasta cuatro veces al día (ἥ γάρ μοι καὶ τρίς καὶ τετράκις ἄλλοκ’ ἐφοίτη, v. 155) y, de esta forma, la estructura tripartita se transfiere al mundo de lo terrenal que queda así dotado de un cierto encanto que se rompe, a su vez, por la

<sup>895</sup> Vid. MOLINOS (1992: 109).

<sup>896</sup> Para el número tres en contextos mágicos o sobrenaturales en Teócrito cf. *Idd.* VI 39; XIII 58; XVII 72 y 83 y XX 11.



intervención del número cuatro.<sup>897</sup> En cuanto a las tres divinidades, es posible que Simeta no sepa muy bien distinguir las funciones de cada una, lo cual se hallaría acorde con el contexto del poema, donde la joven es caracterizada de pseudo-maga con unas nociones poco claras sobre la materia que maneja. Si esto es así, la ambigüedad de las referencias a las diosas resultaría del todo intencionada por parte del poeta y constituiría un elemento caracterizador del personaje principal.

Ártemis aparece, pues, en un ambiente de magia, identificada por completo con Hécate, y con un significado que se aleja de la concepción tradicional de la diosa cazadora. Si habitualmente se trataba de una deidad virgen protectora de las doncellas, aquí ha sufrido una especialización en el mundo de lo esotérico y es una mujer loca de amor quien la invoca para que la ayude en la reconquista de su amado mediante remedios mágicos:

τὸ δ', ὦ Ἀρτεμι, καὶ τὸν ἐν Ὑλιδι  
κινήσῃς ἀδάμαντα καὶ εἴ τί περ ἀσφαλὲς ἄλλο  
Θεστυλί, ταὶ κύνες ἄμμιν ἀνὰ πτόλιν ὠρύονται·  
ἀ θεὸς ἐν τριόδοισι· τὸ χαλκέον ὡς τάχος ἄχει.  
Ἰυγξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.  
ἡνίδε σιγῇ μὲν πόντος, σιγῶντι δ' ἀῆται

“Tú, Ártemis, puedes quebrantar el durísimo metal de las puertas del Hades y vencer toda resistencia.... ¡Testílde! Escucha, las perras aúllan en la ciudad. Ya está la diosa en las encrucijadas. Haz enseguida resonar el bronce. Rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa. Mira, calla el mar, callan los vientos” (vv. 33-38).

El ruido producido por el metal espanta, de acuerdo con una superstición muy extendida, a los fantasmas y a las apariciones y, en consonancia con él, el nombre de la diosa aparece en el v. 33 ante la diéresis bucólica formada por καὶ τὸν ἐν Ὑλιδι, lo cual otorga una mayor resonancia al mundo subterráneo y establece una íntima conexión entre ambas esferas de la existencia. Sin duda, la mujer posee el poder engendrador, la indescriptible facultad generadora de vida, vedada por completo al mundo masculino. Quizás sea por ello por lo que una divinidad femenina, Ártemis, tenga aquí la capacidad de “quebrantar” el durísimo metal de las puertas del Hades –es decir, la muerte– y “vencer

<sup>897</sup> No parece aleatorio el juego numerológico patente en varios momentos de los *Idilios*, en especial en relación con el tres, el nueve y el once. En este sentido, BOLLÓK (1995: 53-9) ha tratado de demostrar el interés de Teócrito por la teoría armónica de Pitágoras a propósito de los *Epigramas*.

toda resistencia...” (vv. 33-35). Pero tal sonido, atribuido en este contexto a Ártemis, pertenece igualmente al ámbito de Hécate. Ésta tiene, en ocasiones, las llaves de las puertas del Hades<sup>898</sup> y, como maga, preside también las encrucijadas, lugares sagrados por excelencia, de lo cual ofrece claro testimonio el citado pasaje de Sófocles (*fr.* 535 Radt=492 Nauck), quien afirma de esta divinidad: γῆς ἀνιοῦσ’ ἱερὰς τριόδους. Al parecer, en los cruces de caminos debían de ser frecuentes las estatuas de la diosa, en forma de mujer de triple cuerpo o bien tricéfala, a cuyos pies se depositaban ofrendas diversas. En Apolonio de Rodas (III 1212-1217) la temible diosa, detalladamente descrita, se aparece a Jasón, quien acaba de invocarla: la coronaban horribles serpientes con ramas de encina, la circundaba un inmenso resplandor de antorchas y a su alrededor sus perros infernales –esta vez machos: χθόνιοι κύνες– aullaban (ἐφθέγγοντο) con agudos ladridos. Como contrapartida al estruendo que acompaña a la epifanía de la diosa, los elementos de la naturaleza quedan sumidos en el silencio, nota frecuente en las descripciones de magia como la de Apolonio. En este punto, White (1979a: 26-29) cree que Simeta tiene miedo de Hécate y compara el pasaje con el de Aquiles Tacio (III 18) donde hay una cómica descripción de una llamada a la deidad: el narrador está muy asustado y cree que va a ver a la diosa Hécate pero, cuando descubre sus ojos, ve a Leucipa en su lugar. Por este motivo White piensa que la libación sirve para calmar a la divinidad a quien Simeta teme, como sucede en Apolonio (III 1035), donde Jasón le dice a Medea que apacigüe a Hécate con una libación después de él invocarla. Pero es que White opina que Simeta tiene miedo porque le ordena a Testilide hacer resonar el bronce a fin de espantarla, pues estando asustada no podría continuar con su ritual en el v. 28. Sin embargo, a nuestro entender, no resulta claro que la protagonista tenga miedo ni que deba alterarse el orden transmitido de los versos.

De acuerdo con lo anterior, es posible que también la πότνια del v. 43, a quien Simeta dirige sus plegarias de encantamiento, sea Ártemis. Sin embargo, en el v. 164 la protagonista vuelve a emplear el mismo término, πότνι’, y parece más bien referirse a Selene, lo mismo que con el vocativo δέσποινα del v. 162, pues a ella se dirige en todo su parlamento. Dover (1971: 100) se inclina por pensar que el poeta alude más bien a Hécate, lo mismo que con el vocativo πότνια del v. 43. Según esto, Simeta se estaría dirigiendo a Hécate con el nombre de Ártemis en el v. 33, identificación a la que ya hace alusión Esquilo (*Supl.* 676) cuando habla de Ἄρτεμιν ἑκάταν.

<sup>898</sup> Cf. *P.G.M.* IV 2334.

Ahora bien, no deja de ser llamativo que el v. 31, colocado por Gow (1992b<sup>7</sup>: 40) tras el v. 42 por cuestiones semánticas, mencione a la diosa Afrodita –opuesta en el *Id.* XXVII a Ártemis–. Si se mantuviera tal y como los manuscritos lo han transmitido, resultaría que la Afrodita del v. 30 se opondría a la diosa Ártemis del v. 33, como el bronce del v. 33 se opondría al rombo de bronce del v. 30. En efecto, Afrodita es la encargada de atraer el amor para Simeta, mientras que Ártemis lo es de alejarlo. De hecho, su amor comenzó frustrado ya desde el momento en que su pasión nació durante una fiesta en honor a esta diosa y, por hallarse la deidad directamente implicada en el origen de su desgracia, es lógico que a ella implore Simeta en el v. 33, aunque antes haya dirigido sus plegarias a Selene (v. 10) y a Hécate (v. 14). Pero además, Virgilio (*Ecl.* VIII 81-84), en un pasaje modelado sobre este idilio, menciona derretir cera, esparcir cebada y quemar laurel en la misma estrofa y, teniendo en cuenta que cera, laurel y cebada se emplean generalmente juntos en sacrificios a Hécate-Selene –según puede verse en Heitsch–,<sup>899</sup> parece verosímil que el orden de los manuscritos fuese el original. Por añadidura, como bien observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 43), del mismo modo que las deidades femeninas se oponen en el plano divino, también la función de los broncees que cada una de ellas maneja está contrapuesta: mientras el ruido del bronce sirve de espanto y ahuyenta, el rombo de bronce posee la función de atraer, en este caso, el amor de Delfis. La protagonista, en medio de la soledad, comienza a relatar el origen de su desgracia que se inició al aceptar la invitación de su vecina para ir a ver la procesión en honor a Ártemis. Este séquito, en el que iba Anaxo de canéfora, se dirigía al bosque y estaba acompañado de muchos animales salvajes, así como de una leona (vv. 66-68). Es importante que sea precisamente en una celebración en honor de la diosa defensora de la castidad donde Simeta se ha convertido en prisionera de su pasión por Delfis y en ello se advierte el gusto por el contraste, típico de los literatos helenísticos. Tal vez sea ésta la razón por la que, al iniciar los ritos mágicos, la protagonista invoque a Ártemis y no a Hécate, de quien, según hemos visto, son más propios los atributos mencionados por el poeta (el bronce, la perra, las encrucijadas). Burton (1995: 68), por su parte, señala que, cuando Simeta ve a Delfis, su atención –que debiera estar fija en la diosa casta– se distrae de la procesión y se centra en el muchacho, figura apolínea que sugiere una alusión al seductor hermano de Ártemis. Pero cuando, posteriormente, expresa en los vv. 159-160 su deseo de matar a Delfis, Simeta vuelve su mirada hacia la diosa que simboliza ahora la independencia femenina respecto del hombre.

<sup>899</sup> *Griechischen Dichterfragmente*, In Lunam, fr. 59, 11, líneas 5-7, *apud* WHITE (1979a: 29).

Cabe señalar que este tipo de celebraciones era una de las pocas ocasiones en las que las mujeres podían aparecer en público y los encuentros amorosos en festivales eran ya un lugar común en la Comedia Nueva. Sin embargo, en el género cómico es generalmente el hombre quien cae presa de sus pasiones en esta clase de contextos, de modo que Teócrito reelabora la tradición y presenta a su Simeta en una suerte de mundo al revés. De otro lado, el desfile de animales salvajes en la procesión de Ártemis podría ponerse en relación con las tablillas micénicas que mencionan a la diosa en calidad de *πότνια θηρῶν*,<sup>900</sup> según testimonio de Pausanias (VII 18, 12), aunque no siempre aparezca representada junto a ellos.<sup>901</sup> En esta imagen de Ártemis subyacería el reflejo de la diosa madre prehelénica que veíamos anteriormente, propia de la cultura asiática y egea, y su cortejo tal vez tuviera cierta semejanza con la procesión dionisiaca de Ptolomeo Filadelfo que incluía también un gran número de fieras salvajes.<sup>902</sup> Al parecer, el león estaba especialmente relacionado con Selene<sup>903</sup> y, en este sentido, resulta significativo el hecho de que una leona –no un león–<sup>904</sup> forme parte del cortejo de Ártemis en el v. 68, de forma que nos hallamos ante un animal femenino vinculado a una divinidad estrechamente relacionada con el mundo de la mujer. En la literatura precedente, la leona aparece como símbolo de fiereza en símiles que pretenden destacar la naturaleza salvaje y desbocada de la mujer. Tal es el caso de Medea, por ejemplo, a quien Eurípides compara en diversos lugares<sup>905</sup> con la hembra del león.

## 2.2. Idilio XVIII

En el *Id.* XVIII 36, el coro de muchachas espartanas amigas de la recién casada Helena ensalza las cualidades musicales de la novia a través de la mención de dos de las principales divinidades de Esparta, Ártemis y su hermana Atenea (vv. 35-37).<sup>906</sup> Como

<sup>900</sup> Ártemis aparece con esta denominación por primera vez en Homero (*Il.* XXI 470).

<sup>901</sup> En efecto, a menudo se hallan representaciones animales en los santuarios griegos dedicados a esta divinidad. *Vid.* BRELICH (1969: 131).

<sup>902</sup> *Vid.* GOW (1992b<sup>7</sup>: 49).

<sup>903</sup> *Vid.* ROSCHER (1884-1937: 3176, vol. II).

<sup>904</sup> Para el león, no la leona, en relación con Ártemis *cf.* Paus., V 19, 5 y IX 17, 2.

<sup>905</sup> *Cf.* E., *Med.* 187, 1342, 1358 y 1407.

<sup>906</sup> DAGNINI (1984-5: 167) observa que todas las figuras divinas presentes de algún modo en el idilio (Helena, Ártemis, Atenea, Leto) responden al prototipo de la “diosa madre” o de la “virgen *kourotrophos*” en el sentido de ser divinidades protectoras de la fertilidad, el nacimiento, la educación de los jóvenes y, al mismo tiempo, inspiradoras y guías en los procesos iniciáticos. *Vid.* MONTES CALA (1999a: 325).

sabemos, unos versos antes, las jóvenes comparan a Helena, en primer lugar, con la Aurora frente a la Noche (v. 26), luego con la primavera en contraposición con el invierno (v. 27) y, finalmente, con un ciprés enhiesto en un fértil labrantío o un caballo tesalio en el carro de combate. Además, ninguna muchacha maneja el telar tan bien como Helena ni toca mejor la lira cantando a Atenea, diosa fuerte y guerrera, y a Ártemis, divinidad atlética de las doncellas, ambas deidades vírgenes en un contexto nupcial. Sin embargo, la presencia de Ártemis en este pasaje de exaltación de la laboriosidad doméstica parece, como ha visto Montes Cala (1999a: 319), una alusión a Homero (*Od.* IV 120) donde Helena es comparada con la diosa que recibe el epíteto de χρυσηλάκατος ('la de la áurea rueca'), habida cuenta de que el término ἡλακάτη se refiere a la parte lisa de un junco, apropiada tanto para la elaboración de una rueca como la de una flecha.

### 2.3. Idilio XXVII

En este idilio, según hemos visto ya, el pastor Dafnis trata de conseguir el amor de una muchacha y el agón entre ambos se ve representado en el plano divino por el tradicional enfrentamiento entre las diosas Ártemis y Afrodita. El joven, a fin de seducir a la pastora, intenta despertar en ella el miedo a las represalias de la deidad del amor, mientras la muchacha trata de defenderse escudándose en la diosa de la castidad. Es la misma oposición que aparece en el *Hipólito* de Eurípides, aunque en un contexto amoroso bien distinto, pues allí es la mujer quien se ve poseída por Afrodita y la trama carece de final feliz. La estructura es paralela con las habituales repeticiones, tan del gusto teocriteo, donde cada personaje emplea en su discurso elementos opuestos a los de su interlocutor. Además, los detalles comunes y los antitéticos se combinan para realzar la tensión dramática. Así, ambas diosas se valen de dardos, aunque con fines bien diferentes, ya que Afrodita se muestra agresiva, en tanto que Ártemis se alza como protectora de la doncella:

{ΔΑ.} φεῦ φεῦ, τᾷς Παφίας χόλον ἄζεο καὶ σύγε, κόρα.

{ΚΟ.} χαιρέτω ἅ Παφία· μόνον ἵλαος Ἔρτεμις εἶη.

{ΔΑ.} μὴ λέγε, μὴ βάλλῃ σε καὶ ἐς λίνον ἄλλυτον ἔνθης.

{ΚΟ.} βαλλέτω ὥς ἐθέλει· πάλιν Ἔρτεμις ἄμμιν ἀρήγει.

{ΔΑ.} οὐ φεύγεις τὸν Ἔρωτα, τὸν οὐ φύγε παρθένος

ἄλλη.

“Daf.- Ay, ay, también tú, muchacha, has de temer el rencor de la diosa de Pafos.

Much.- ¡A paseo la diosa de Pafos! Basta con que Ártemis me sea propicia.

Daf.- No digas eso, no sea que te hiera con sus flechas y caigas en sus redes, de donde nadie huye.

Much.- Que me tire cuantas flechas quiera, Ártemis seguirá protegiéndome.

Daf.- No puedes escapar a Amor, ninguna otra doncella le ha escapado.” (vv. 15-20).

En los versos siguientes, la muchacha confiesa temer los dolores del parto y perder por esta causa su belleza. Pero ante su disculpa, Dafnis, de modo muy certero, le responde que precisamente la diosa en quien ella se escuda para huir de él protege a las mujeres que se hallan en tales trances:

{ΔΑ.} μᾶλλον ἀεὶ κρατέουσι. τίνα τρομέουσι γυναῖκες;

{ΚΟ.} ὠδίνειν τρομέω· χαλεπὸν βέλος Εἰληθυΐης.

{ΔΑ.} ἀλλὰ τεῇ βασίλεια μογοστόκος ἾΑρτεμὶς ἐστίν.

{ΚΟ.} ἀλλὰ τεκεῖν τρομέω, μὴ καὶ χροῶ καλὸν ὀλέσσω.

{ΔΑ.} ἦν δὲ τέκης φίλα τέκνα, νέον φάος ὄψεαι ἥβας.

“Daf.- Di, más bien, que hacen con ellos lo que quieren. ¿A quién tienen miedo las mujeres?

Much.- Tengo miedo a los dolores del parto, duro es el dardo de Ilitía.

Daf.- Pero esos dolores los alivia tu patrona Ártemis.

Much.- Pero tengo miedo de dar a luz y perder mi hermosura.

Daf.- Si tienes hijos, verás un nuevo esplendor de juventud” (vv. 28-32).

El joven capta esta contradicción en las funciones de la virginal deidad y no duda en utilizarla como argumento dialéctico a fin de alcanzar sus propósitos de seducción. Ante tal evidencia, la muchacha ya no podrá resistirse y comenzará a eliminar las distancias que la separan de su pretendiente. En este punto, recordamos las palabras de Just (1989: 232) quien afirma:

“El rol de la mujer como madre y esposa está hecho como consecuencia de su captura y domesticación por los hombres. La expresión ritual de esa domesticación es, por supuesto, aparente en la ceremonia del matrimonio, una ceremonia que transfería a la joven, la *kore*, la

*nymphe*, de la provincia de Ártemis a la de otra divinidad femenina, Deméter. Y las metáforas agrícolas reflejan la oposición *natura/cultura*”.

De hecho, una vez que Dafnis ha conseguido conquistarla, le anuncia que a partir de ese momento ha dejado de ser muchacha para convertirse en mujer y madre que ha de criar hijos (*Id.* XXVII 66). Y entre las paradojas de la diosa se encuentra el que Ártemis llegue, en ocasiones, a confundirse con Ilitía, protectora de las parturientas. Para Vernière (1977: 230), sus nombres, tomados del panteón clásico, encarnan sencillamente cada “poder” (δύναμις) de la Perséfone lunar. Ilitía, diosa de los partos, preside la creación de las almas, pero era honrada en Agra, donde precisamente se celebraban los pequeños misterios en honor de Core-Perséfone y, además, revestía a menudo, como también Perséfone, una personalidad selénica. Del mismo modo, Ártemis estaba asociada a la muerte y la destrucción desde Homero (*Il.* VI 205; XXIV 606-9) y daba a las mujeres una muerte rápida y suave (*Il.* VI 426; *Od.* XI 171). De este modo, aunque Ilitía sea una divinidad independiente (cf. *Il.* XVI 187; XIX 108; *Od.* XIX 188), por su pertenencia lunar puede estar asimilada a Ártemis:

λέγεται δὲ καὶ πρὸς εὐτοκίαν συνεργεῖν, ὅταν ἦ διχόμενος, ἀνέσει  
τῶν ὑγρῶν μαλακωτέρας παρέχουσα τὰς ὠδῖνας. ὅθεν οἶμαι καὶ τὴν  
Ἄρτεμιν Λοχείαν καὶ Εἰλείθυιαν, οὐκ οὔσαν ἑτέραν ἢ τὴν σελήνην,  
ὠνομάσθαι.

“Y se dice también que coopera a un parto feliz, cuando es luna llena, ya que por la liberación de los líquidos hace los dolores más suaves. De ahí que también, pienso, a Ártemis, que no es otra que la luna, se la haya llamado Loquía e Ilitía” (Plu., *Mor.* 658f-659a).<sup>907</sup>

Este sincretismo parece natural si pensamos en la reconocida influencia de las fases de la luna sobre los fenómenos de la fecundación, la menstruación y el nacimiento. Por otra parte, Ártemis, considerada en su versión de virgen estéril pero auxiliadora en los partos, estaba cercana a Atenea (Plu., *Mor.* 922a y 938f) y Plutarco, quien en *Mor.* 359c identifica a Atenea con Isis, ella misma divinidad lunar, afirma que a veces se invocaba a la luna con su nombre.

<sup>907</sup> Trad. de MARTÍN GARCÍA (1987: 185). La misma asimilación aparece en Pl., *Tht.* 149b.

Teniendo esto en cuenta, resulta que no ha sido del todo vana la petición de ayuda por parte de la pastora a su diosa, ya que por su carácter polifacético puede protegerla también ahora en sus temores. Por eso, cuando la muchacha ha cedido, le pide disculpas a su deidad protectora y, a su vez, Dafnis hace una ofrenda a la diosa que le ha ayudado:

{ΚΟ.} ἜΑρτεμι, μὴ νεμέσα σέο ῥήμασιν οὐκέτι πιστῇ.

{ΔΑ.} ῥέξω πόρτιν Ἔρωτι καὶ αὐτῇ βοῦν Ἀφροδίτῃ.

“Much.- Ártemis, no te irrites con quien no guarda ya tus mandatos.

Daf.- Sacrificaré una ternera a Amor y una vaca a la propia Afrodita” (vv. 63-64).

Así, según testimonia el *Himno Homérico a Afrodita* (34-39), sólo tres divinidades se resisten a Cipris, las tres obstinadas en la virginidad: Atenea, Ártemis y Hestia. En cuanto a esta última, Devereux (1982: 43) recuerda que, pese a que al parecer no tuvo ninguna relación amorosa ni con mortal ni con inmortal alguno, Hestia representa el hogar y se conocen mitos relativos a ella en los que interviene un falo. Pero ésta parece una remota conexión y nada demuestra que la diosa haya tenido relaciones sexuales. De este modo, siempre la deidad del amor resulta vencedora y hemos de entender este hecho como un reflejo de lo que acostumbra a suceder en la realidad de la vida misma.

### 3. Hécate

Diosa afín a Ártemis, se caracteriza más por sus funciones y atributos que por sus intervenciones y no posee mito propiamente dicho ni es conocida por Homero. Es una divinidad inquietante, lunar y ctónica al mismo tiempo, patrona de los órficos y de los magos, que parece proceder de Tracia, como Bendis y Sabazio.<sup>908</sup> La creencia popular la considera como un poder temible, infernal en el peor de los sentidos, que envía espectros y terrores nocturnos y su culto está difundido sobre todo entre las mujeres. Según Chantraine (1990: 328), su nombre parece tener relación con ἑκατός, epíteto no necesariamente de origen griego, pese a hallarse presente en la épica homérica. En él podría hallarse la raíz de

---

<sup>908</sup> Vid. FLACELIÈRE (1996: 274-5).



su identificación con Selene, porque Ἑκάτη es el femenino de ἑκατος, calificativo habitual del dios sol, mientras que su confusión con Ártemis es corriente en los trágicos (cf. E., *Ph.* 108-110).<sup>909</sup> Al decir de Hesíodo (*Th.* 409 y ss.), fue engendrada por Asteria y Perses y, por tanto, es descendiente directa de la generación de los Titanes y prima de Apolo y Ártemis. Se muestra generalmente benévola con los hombres y les concede favores como la prosperidad material (pesca, ganado, etc.), el don de la elocuencia en las asambleas políticas, la victoria en la guerra o la gloria en los juegos. Además, es invocada particularmente como deidad nutricia de la juventud, al igual que Ártemis y Apolo.<sup>910</sup> Con el tiempo, estos rasgos de la diosa van a evolucionar en un sentido diferente cuando Hécate se vea ligada al mundo de la magia, los hechizos y sombras –según se observa ya en Eurípides (*Med.* 395 y ss.)–, así como a los círculos órficos. Finalmente, se le atribuye la invención de la hechicería y, por ello, se aparece a los magos y a las brujas con una antorcha en la mano. En general –observa Sánchez (2003: 186-7)– existía la creencia de que las peligrosas divinidades femeninas, capaces de causar grandes males, gobernaban el mundo subterráneo. La más importante era una diosa del infierno de origen mesopotámico, Ereshgigal, que pasa a la cultura helena como Perséfone o Hécate. En efecto, Hécate es otro sustituto de Perséfone, pues Plutarco (*Mor.* 416e) dice que algunos llaman a la luna “χθονίας ὁμοῦ καὶ οὐρανίας κλήρον Ἑκάτης”, mientras que en *Mor.* 591a hace de ella “Φερσεφόνης μοῖρα”. Así, ésta es la diosa de la magia negra y de los fantasmas y su animal consagrado, el perro, presiente y anuncia su presencia. A veces, ella misma sufre una metamorfosis y se aparece en forma de yegua, perra o loba.

### 3.1. Idilio II

La diosa Hécate aparece tan sólo en el *Id.* II 12 y 14 y, a pesar de la identificación que suele establecerse entre ésta, Ártemis y Selene, Teócrito las distingue al mencionarlas al principio del poema, si bien luego las confunde, por ejemplo, al atribuirle encrucijadas y perros a Ártemis en los vv. 35-36. De este modo, Simeta se dirige primero a Selene mediante un vocativo (v. 10) y luego habla de Hécate (v. 12), para saludar inmediatamente

<sup>909</sup> Vid. VERNIÈRE (1977: 231).

<sup>910</sup> Estos rasgos de la diosa, tan distintos de los que luego se le atribuirán en los círculos órficos y el mundo de la magia, junto con la independencia estructural del himno (*Th.* 410-452) respecto del resto de la obra, han hecho dudar a los estudiosos de su autenticidad. Cf. PÉREZ JIMÉNEZ-MARTÍNEZ DÍEZ (1983: 90, n. 23).

después a esta última introduciendo un nuevo vocativo (v. 14), κλῆσις que, en opinión de Fernández (1998: 97), recuerda a la tradicional invocación del poeta a la Musa para que inspire su arte. Además, su solicitud de auxilio adopta un tono suave y cortés que difiere de los terroríficos conjuros de los rituales mágicos de los papiros.<sup>911</sup> En efecto, sus encantamientos se pronuncian en voz baja (ἄσυχᾶ ποταεῖδει) y sin amenazas a la divinidad con la esperanza de que los filtros sean efectivos. Vemos así que Simeta fluctúa entre la invocación a una y otra deidad, como si no supiera con exactitud a cuál debería dirigirse en cada momento. No obstante, en términos generales, Selene parece ser un personaje-testigo de los encantamientos de la joven, mientras que Hécate es la encargada de asistirle y ayudarle a conseguir sus propósitos. De acuerdo con esto, resultaría acertada la hipótesis de Gow (1992b<sup>7</sup>: 40) según la cual el verso que sigue al 42 en la tradición manuscrita sería, en realidad, el v. 28, dado que Simeta alude a una divinidad que la ayuda en su ceremonial mágico con una expresión propia de la morfología épica:<sup>912</sup> ὥς τοῦτον τὸν κηρὸν ἐγὼ σὺν δαίμονι τάκω (“Como esta cera con ayuda de la diosa yo derriro”). En efecto, este σὺν δαίμονι –eminentemente ambiguo, tal vez a propósito– debería referirse, según el orden transmitido, a la deidad mencionada justo antes, Ártemis, pero la aserción de Simeta en el v. 14 determina de forma anticipada la función de Hécate en el ritual de la protagonista, función que consiste en asistirle en la preparación de los bebedizos.<sup>913</sup> En efecto, Apolonio de Rodas (III 539) también le atribuye a la diosa el conocimiento de las recetas para la preparación de los filtros de su enamorada y es que la leyenda ha introducido a Hécate en la familia de los magos más reconocidos: Eetes y Medea<sup>914</sup> de Cólquide. Tradiciones tardías como la de Diodoro Sículo (IV 45) convierten a Hécate en madre de Medea y de Circe, aunque por lo general ésta es tía de Medea,<sup>915</sup> o incluso su progenitora. Teócrito parece hacerse eco de estas reinterpretaciones al mencionar junto al nombre de la diosa precisamente a Circe, a Medea y a Perimede:

ἀλλά, Σελάνα,  
φαῖνε καλόν· τὴν γὰρ ποταεῖσομαι ἄσυχᾶ, δαῖμον,

<sup>911</sup> Cf., por ejemplo, *P.G.M.* 196-404.

<sup>912</sup> Vid. DOVER (1971: LI).

<sup>913</sup> No obstante, también hay quien, como WHITE (1979a: 22-27), expone buenas razones que apoyan la hipótesis contraria, es decir, que no debe cambiarse el orden de los versos 28-31, transmitidos en esta posición en todos los manuscritos excepto en el K.

<sup>914</sup> Medea invoca a Hécate en Eurípides (*Med.* 397) y es sacerdotisa de Hécate en Apolonio (III 251-2), aleccionada por la diosa en la preparación de pócimas mágicas (III 477-78 y 528-30).

<sup>915</sup> Cf. A.R., III 310.

τᾷ χθονία θ' Ἑκάτα, τὰν καὶ σκύλακες τρομέοντι  
 ἐρχομένην νεκύων ἀνά τ' ἡρία καὶ μέλαν αἷμα.  
 χαῖρ', Ἑκάτα δασπλήτι, καὶ ἐς τέλος ἄμμιν ὀπάδει,  
 φάρμακα ταῦτ' ἔρδοισα χερεῖονα μήτε τι Κίρκας  
 μήτε τι Μηδείας μήτε ξανθᾶς Περιμήδας.

“Luce, Luna, brillante: a ti, muy quedo, entonaré mis encantamientos, diosa, y a Hécate infernal, que hasta a los perros estremece cuando pasa entre los túmulos de los muertos y la oscura sangre. Salve, Hécate horrenda, asísteme hasta el fin en la preparación de estos bebedizos para que tengan la virtud de los de Circe, Medea y la rubia Perimede” (vv. 10-16).

Los perros formaban parte del cortejo de Hécate y un escolio a este pasaje cita a Aristófanes (*fr.* 204) y a Sofrón (*fr.* 8) como testimonio de que con probabilidad se ofrecían sacrificios de estos animales a la deidad.<sup>916</sup> De hecho, un lecito de figuras rojas<sup>917</sup> en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (inv. 1695), fechado en el s. V a. C., representa un sacrificio de un cachorro de perro a la diosa Hécate, donde las tres antorchas de la figura podrían simbolizar su naturaleza tripartita.

En estos versos, a fin de mostrar cuán terrible es la deidad, se afirma que hasta los perros se estremecen a su paso, mientras que en el *Id.* II 35 los aullidos de las perras anuncian su presencia.<sup>918</sup> La diferencia de género viene marcada por el artículo: en el v. 12, el término σκύλακες es genérico y además se refiere a los cachorros, mientras que en el v. 35, τὰ κύνες podría estar haciendo hincapié en la naturaleza femenina del mundo de la magia. En general, los griegos no diferencian el sexo cuando se trata de crías y, de hecho, a menudo éstas poseen género neutro.

Por otra parte, el epíteto que acompaña a la diosa, δασπλήτι (‘horrenda’), parece haber sido tomado de Homero (*Od.* XV 234), quien lo aplica a una de las Erinias. Según Apolodoro (I 7, 3), Perimede es hija de Eolo, esposa de Aqueloo y madre de Orestes, pero Gow (1992b<sup>7</sup>: 39) señala que, a pesar de haber varios personajes con este nombre en la mitología, ninguno se relaciona con la magia. Por añadidura, un escolio lo identifica con la bruja Agamede,<sup>919</sup> hija de Augias, también rubia en *Il.* XI 740. Según esto, Gow opina que Agamede es el nombre homérico para Medea y, así, cree probable que Teócrito haya citado

<sup>916</sup> Cf. también Plu., *Mor.* 280c; Paus., III 14, 9 y Ov., *Fast.* I 389.

<sup>917</sup> Vid. DILLON (2002: 246-7).

<sup>918</sup> También Medea avisa a Jasón de que no se asuste si oye ladridos de perros tras invocar a Hécate al hacer los preparativos antes de acometer las pruebas de Eetes. Cf. A.R., III 1039-40.

<sup>919</sup> Vid. AMIGUES (1996/2: 477).

sin querer dos veces a Medea. De otro lado, una nota parcialmente conservada en el *Papiro de Antínoe* parece identificar a esta joven con la Polidamna de *Od.* IV 228 y Propertio (II 4, 8), posiblemente por imitación de Teócrito, menciona también a Perimede después de Medea. White (1979a: 21), por su parte, opina que, al ser frecuente en Teócrito hacer equivocarse a sus personajes cuando hablan, el poeta podría haber puesto mediante este recurso a la Agamede homérica en boca de la inocente Simeta con el fin de provocar un efecto humorístico. Como vemos, en este asunto no hay consenso entre los estudiosos y no disponemos de datos suficientes para aclarar de modo concluyente el tema, ya que en el *Id.* II la epifanía de Hécate es brevísima y está sugerida más bien por los elementos que crean esa atmósfera de magia (perras, encrucijadas, bronce y el silencio que anuncia una aparición divina), porque, en cambio, no aparece apenas mencionada por su nombre de manera explícita.

#### 4. Selene

Selene es, en ocasiones, hija de Hiperión y Tía, y otras del titán Palante o de Helio. Se la representa como una mujer joven y hermosa que recorre el cielo montada en un carro de plata tirado por dos caballos. Entre sus amantes se encuentran Zeus, Pan y el pastor Endimión. En general, es la personificación de la luna, astro luciente y femenino, invocado con frecuencia en los papiros mágicos, siendo un elemento favorable en los ritos helénicos de la magia. Eliade (1981: 170)<sup>920</sup> afirma que la raíz IE más antigua para designar un astro es el de la luna y que la raíz *me*, que da en sánscrito *mâmi* ('yo mido'), hace de la luna el instrumento de medida universal y el astro por excelencia de los ritmos de la vida. Incide Eliade, además, en su carácter inestable en contraposición con el sol, siempre igual a sí mismo, lo cual tiene su reflejo inevitable en la divinidad que la representa. Posee la facultad de crecer, menguar e incluso desaparecer ante los ojos de los hombres en un eterno devenir de nacimiento y muerte.<sup>921</sup> Pero esta muerte no es nunca definitiva y su renacimiento se vincula con el mundo del más allá y con la magia y, en consecuencia, se le

---

<sup>920</sup> Citando a O. SCHRADER, *Sprachvergl. und Urgeschichte*, 2ª ed., pp. 443 y ss.

<sup>921</sup> Vid. ELIADE (1981: 185): "La luna es el primer muerto...Durante tres noches, la luna desaparece del cielo; pero al cuarto día renace, y como ella, los muertos adquirirán un nuevo modo de existencia". Por tanto, "la muerte no es una extinción, sino una modificación –casi siempre provisional– del plano vital...Esta es la razón por la que muchas divinidades lunares son a la vez ctónicas y funerarias (Mên, Perséfone, probablemente Hermes, etc;)". Cf. KRAPPE (1952: 116).

atribuyen poderes sobrenaturales. Según Brier (1994: 254), los griegos tenían un conjuro denominado *διαβολή* con el que se solicitaba a Selene acciones de venganza contra un enemigo. Esta práctica, frecuente sobre todo en el periodo romano y especialmente durante la época de Adriano, consistía en decirle a la diosa lunar el daño recibido con la esperanza de que ésta administrase el castigo pertinente en beneficio del agraviado. En Teócrito, empero, hallamos a Selene más como mera confidente que como vengadora, a diferencia de Ártemis y Hécate. En efecto, la plegaria a la diosa sirve de pretexto a la protagonista para relatar sus amores en un contexto muy apropiado para esta deidad, pues, como inestable es la luna, así también lo es Simeta.

#### 4.1. Idilio II

Ya hemos mencionado la aparición de Selene en el v. 10 al comentar la figura de Hécate. Simeta le ordena que brille hermosa (*φαῖνε καλόν*), lo cual constituye un tópico literario que aparece también en otros lugares como en el poema de Meleagro recogido en *A.P.* V 191: *ἡ φιλέρωσι καλὸν φαίνουσα Σελήνη* (“Selene, que das al amante tu luz”). Pero Selene no sólo ha de iluminar la escena, sino que debe obedecer a Simeta, pues a ella dedica la muchacha sus encantamientos (v. 11). Y el motivo de su invocación lo aclara un escolio a este pasaje que cita a Píndaro (*fr.* 104) como evidencia de que los enamorados dirigían sus plegarias al sol y las enamoradas a la luna. Así pues, como también ha visto Legrand (1972<sup>7</sup>: 98, n. 1), aunque Selene aparezca sobre todo en la segunda parte del poema, como confidente a quien Simeta cuenta sus desgracias, es en calidad de diosa de los encantamientos, al igual que Hécate, como la maga la interpela aquí. La luz de la luna bajo la cual se lleven a cabo los rituales mágicos que se pronunciarán “en voz baja”, garantizará su presencia y hará esperable su auxilio. Así pues, la luna se halla revestida de un sentido mágico y soteriológico para Simeta, de suerte que las palabras mágicas la conectan con los distintos planos cósmicos.

Un verso se repite a modo de estribillo en los vv. 69, 75, 81, 87, 93, 99, 105, 111, 117, 123, 129 y 135, mientras Simeta le va relatando a la diosa cómo empezó su desgracia: *φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάννα* (“Mira de dónde llegó mi amor, augusta Luna”). Para Andrews (1996: 26), con este imperativo Simeta se dota a sí misma de una autoridad adicional y relega a la divinidad a un segundo plano como sujeto pasivo

que ha de escuchar su narración y que, además, permanece silente, lo mismo que los restantes personajes a quienes se dirige la protagonista. La presencia de repeticiones rituales es un fenómeno recurrente en el ámbito de la magia<sup>922</sup> y, en este contexto, cumple la función de mantener la atención de la deidad y de recordar al oyente a quién dirige Simeta sus palabras. Además, este estribillo de tono formal se abre al estilo de los oráculos testimoniados por Heródoto (VIII 20); Plutarco (*Ages.* III); Eurípides (*Ph.* 638) o Aristófanes (*Equ.* 1015, 1030 y *Pax* 1099).<sup>923</sup> Entre cada repetición se insertan exactamente cinco versos pero, a partir del v. 136 hasta el final del poema, Simeta deja que las palabras fluyan libremente de su boca y, en la intensidad de sus emociones, se olvida de la simetría con la que venía estructurando su relato, así como de su oyente, Selene. De esta forma, Simeta le cuenta a la diosa cómo el pecho de los jóvenes, ungido de aceite, brillaba más que ella misma y lo hace sin que haya en ello afrenta alguna, al contrario de lo que sucede con otras divinidades cuando un mortal se jacta de ser superior a ellas (por ejemplo, Aracne con Atenea o Agamenón con Ártemis). Parece más bien que la protagonista, en realidad, habla consigo misma y Selene tiene el papel del interlocutor imaginario a quien la joven pide ayuda. De hecho, en los vv. 65-143, donde Simeta se confía a Selene y le cuenta el origen de sus males, desaparece por completo el elemento mágico de la narración incluso en el estribillo. Al parecer, el hecho de repasar lo ocurrido en su relato a Selene, le sirve a Simeta para tomar conciencia del engaño de Delfis y de su propia ingenuidad.<sup>924</sup> Así, va asumiendo su realidad al mismo tiempo que recobra el sosiego perdido. Por eso, cuando el sufrimiento la supera, recurre a la divinidad como única salvación que puede hacerle compañía y aliviarla en su tristeza:

ἦδη δ' εἶσα μέσαν κατ' ἀμαξιτόν, ἧ τὰ Λύκωνος,  
 εἶδον Δέλφιν ὁμοῦ τε καὶ Εὐδάμιππον ἰόντας·  
 τοῖς δ' ἦς ξανθοτέρα μὲν ἐλιχρύσοιο γενειάς,  
 στήθεα δὲ στίλβοντα πολὺ πλέον ἢ τὴν Σελάνα,  
 ὥς ἀπὸ γυμνασίοιο καλὸν πόνον ἄρτι λιπόντων.

“Cuando estaba ya a medio camino, donde se halla la posesión de Licón, vi a Delfis y a Eudamipo que iban juntos. Sus barbas eran más rubias que las siemprevivas, sus pechos

<sup>922</sup> Cf. A., *Eu.* 307.

<sup>923</sup> Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 49).

<sup>924</sup> Vid. GROSS (1985: 137-8).

brillaban más que tú, oh Luna, como si acabaran de dejar el placentero ejercicio del gimnasio” (vv. 75-80)

No obstante, incluso cuando Simeta deja de repetir el estribillo, no se olvida por completo de la diosa, sino que introduce un vocativo en el que Selene ocupa la última parte del hexámetro:

καὶ ταχὺ χρώς ἐπὶ χρωτὶ πεπαίνεται, καὶ τὰ πρόσωπα  
θερμότερ' ἥς ἢ πρόσθε, καὶ ἐψιθυρίσδομες ἄδύ.  
ὥς καὶ τοι μὴ μακρὰ φίλα θρυλέοιμι Σελάνα,  
ἐπράχθη τὰ μέγιστα, καὶ ἐς πόθον ἦνθομες ἄμφω.

“En seguida un cuerpo daba calor al otro cuerpo, estaban nuestros rostros más encendidos que antes, susurrábamos con dulzura. En fin, para no alargarme más, Luna amiga, se consumó todo, y satisfacimos ambos nuestro deseo” (vv. 140-143).

Unos versos después la llama ‘señora’ (v. 162) o ‘augusta’, iniciando de este modo el verso (v. 164),<sup>925</sup> o ‘Selenia de luciente trono’ (v. 165), de forma que se introducen *variationes* en el nombre de la diosa, ya que no las hay en los sentimientos de Simeta:

τοῖά οἱ ἐν κίστῃ κακὰ φάρμακα φαμὶ φυλάσσειν,  
' Ἀσσυρίῳ, δέσποινα, παρὰ ξείνοιο μαθοῖσα.  
ἀλλὰ τὸ μὲν χαίροισα ποτ' ὠκεανὸν τρέπε πάλῳ,  
πότνι· ἐγὼ δ' οἰσῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ ὑπέσταν.  
χαῖρε, Σελαναία λιπαρόθρονε, χαίρετε δ' ἄλλοι  
ἀστέρες, εὐκάλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὁπαδοί.

“Tan malignas son las drogas que le guardo en el cofre, a fe mía, cuyas propiedades, soberana, aprendí de un asirio. Mas ya me despido de ti, Augusta; dirige tus corceles hacia el Océano. Yo soportaré mi pasión como la he sobrellevado hasta ahora. Salve, Luna de luciente trono; salve, estrellas, que acompañáis el carro de la Noche serena” (vv. 161-166).

<sup>925</sup> Respecto a este verso, resulta interesante la hipótesis de CAVALLERO (1998: 316-19), quien propone ποτόν en vez de ποθόν. De esta suerte, el verso vendría a significar “yo, por mi parte, llevaré mi bebida como prometí” y esta lectura se hallaría más acorde con el final del idilio que daría así cierre al asunto del φάρμακον.

En efecto, el trono de la luna luce porque es λιπαρός, imagen que evoca la palestra de donde Dafnis viene aceitado. Sin embargo, ahora Selene se dirige al Océano tras recorrer la bóveda celeste y, como bien señalan García-Molinos (1986: 75, n. 34), Simeta deshace aquí el encantamiento que con su fuerza mágica habría obligado, en su opinión, a pararse a la luna en pleno curso.

## 4.2. Idilio XX

Selene se encuentra de nuevo en posición enfática y misteriosa y su aparición a final de verso sugiere un paralelismo con su presencia en el ocaso del día. A diferencia de la diosa Ártemis, ajena a toda pasión, Selene se enamora de un pastor y por ello el vaquero que pretende a Eunica emplea la leyenda de los amores de la diosa con Endimión en unos versos inspirados en el *Id.* III 40 y ss., a fin de convencer a la desdeñosa señorita de ciudad de su error al despreciarle:

Ἐνδυμίων δὲ τίς ἦν; οὐ βουκόλος; ὃν γε Σελάνα  
βουκολέοντα φίλασεν, ἀπ' Οὐλύμπω δὲ μολοῖσα  
Λάτμιον ἄν νάπος ἦλθε, καὶ εἰς ὁμὰ παιδὶ κάθευδε.

“Y Endimión, ¿quién era? ¿No fue vaquero? Sí, y la Luna se prendó de él cuando guardaba la vacada, dejó el Olimpo y fue por el valle del Latmo para dormir junto al zagal” (vv. 37-40).

A continuación, el pastor exalta la soberbia de la muchacha que se comporta como si fuera superior a las diosas, idea expresada mediante el empleo de un comparativo:

Εὐνίκα δὲ μόνα τὸν βουκόλον οὐκ ἐφίλασεν,  
ἂ Κυβέλας κρέσσων καὶ Κύπριδος ἢδὲ Σελάνας

“Eunica sola no ha querido besar a un vaquero: ella vale más que Cibeles, que Cipris y que la Luna” (vv. 42-44).

De este modo, el poeta deja entrever el carácter de la muchacha que se refleja a través de las palabras del pastor.



### 4.3. Idilio XXI

No en calidad de diosa, sino como fórmula para determinar la hora del día, Selene aparece montada en su carro en medio del cielo. Se trata, sin más, de una forma poética y erudita de decir que los pescadores se levantaron de madrugada:

κοῦπω τὸν μέσατον δρόμον ἄνυσεν ἄρμα Σελάνας,  
τοὺς δ' ἄλιεῖς ἤγειρε φίλος πόνος

“Aún no había el carro de la Luna cubierto la mitad de su carrera, cuando despertó a los pescadores su labor habitual” (vv. 19-20).

## 5. Conclusiones

Según hemos visto al comienzo, a partir de asociaciones diversas llegaron a confundirse las tres divinidades que tratamos en este capítulo y esta circunstancia es heredada y asumida por nuestro autor. Así, por ejemplo, el *Id. II* refleja muy bien el cruce de funciones y atributos de las tres diosas, Ártemis, Hécate y Selene, en los distintos lugares en donde Teócrito las menciona. Pero, cuando se trata de resaltar cómo el amor huye de Simeta, el poeta menciona siempre a Ártemis (*Id. II* 34, 67). Esta diosa se halla rodeada de animales salvajes tan sólo en una ocasión, en el *Id. II* 68, en una especie de precedente del circo, aunque las fieras formaban parte de su cortejo ya desde Homero (*Il. XXI* 470). Sin embargo, este contexto no se parece al de la πότνια θήρων, de la que encontramos en el arte arcaico numerosas manifestaciones aladas, a diferencia de las que aparecen en el arte cretense.<sup>926</sup>

Ártemis es una diosa que no se enfrenta a un elemento masculino, pues es en sí misma una divinidad con rasgos ciertamente varoniles. En este sentido, según hemos visto, se opone a otra deidad femenina, la diosa del amor, Afrodita, con la que guarda también

---

<sup>926</sup> Vid. NILSSON (1968: 41).

ciertas concomitancias. En efecto, por ejemplo, en Homero (*Il.* V 330 y ss.) Afrodita es herida por Diomedes y tiene que huir llorosa, del mismo modo que Ártemis es herida por Hera con su propio arco y se marcha llorando. Así pues, en el marco de los *Idilios* también vemos reflejada esta tradicional contraposición entre las pasiones que representan una y otra diosa. Como hemos comentado ya, en el *Id.* II, Simeta, poseída por su sentimiento amoroso, pero condenada a la castidad muy a pesar suyo, conoció a su amado en una celebración en honor de Ártemis y esta circunstancia va a determinar que sus invocaciones a la diosa de la castidad resulten vanas, pues ésta no va a traerle el amor de vuelta. Además, si mantenemos el orden de los vv. 31, 32 y 33 del *Id.* II, Afrodita se opone claramente a Ártemis, al igual que sucede en el *Id.* XXVII. La primera infunde el amor y esta función queda realzada con la referencia al rombo giratorio de bronce, cuyo poder de atracción es grande; la segunda lo ahuyenta, del mismo modo que el ruido del bronce, relacionado en Teócrito con esta diosa, tiene en el mundo antiguo facultades apotropaicas. También en el *Id.* XXVII, esta vez de manera más manifiesta, se enfrentan ambas deidades en el plano divino, como en el humano lo hacen el pastor y la pastora. La oposición cobra relieve por la estructura esticomítica del diálogo de los protagonistas. Aparecen las diosas con una simetría aparente e incluso las dos van armadas de dardos, si bien con funciones contrapuestas. En los vv. 63-64 sigue el antagonismo en el desenlace con las disculpas de la muchacha a Ártemis y la ofrenda de Dafnis a Afrodita como divinidad vencedora. La diosa virgen aparece en este poema como protectora de las mujeres en el parto (v. 30) y, de hecho, es la única vez que la hallamos caracterizada por un adjetivo en el conjunto de la obra teocrítica: *μογοστόκος* ('que alivia los dolores del parto'). Tal vez ello se deba a que, según el mito, ayudó a su madre en el parto de su hermano Apolo, como se ha señalado ya en la introducción a Ártemis.

En el *Id.* XVIII la diosa virginal, aunque no se opone expresamente a Afrodita, sí lo hace, al menos, con respecto al concepto que ésta representa. En efecto, el coro de muchachas amigas de Helena, al alabar la última cualidad de la novia, anuncia lo funestas que serán sus bodas con Menelao. Es en este momento cuando entona canciones en honor de Atenea y Ártemis, es decir, de la diosa guerrera y de la diosa encargada de alejar el amor, ambas vírgenes y contrapuestas en este sentido a Afrodita. Además, no hemos de olvidar que Atenea es también rival de la diosa del amor en el llamado Juicio de Paris y que, por tanto, Teócrito alude intencionadamente a la guerra de Troya que se desencadenará precisamente por culpa de la novia del poema. Ártemis será responsable de

su rechazo del amor de Menelao, pero será por culpa de su oponente, Afrodita, por lo que abandone el hogar, aunque de esto ya nada diga el poeta.

Por otra parte, Simeta invoca a Hécate colocándola al mismo nivel que Selene en la fórmula ritual de su encantamiento (*Id.* II 12 y 14), pero ya no aparece en ningún otro lugar de la obra, de forma que su presencia sugiere más bien un desdoblamiento de la divinidad a fin de concederle mayor fuerza al hechizo. Por último, la diosa Selene posee una doble función: de un lado constituye una fuerza favorable en los encantamientos, de otro, actúa como confidente. La primera queda manifiesta en el estribillo donde Simeta la invoca y le exhorta a traerle a Delfis. La segunda, en los vocativos que introduce ésta de cuando en cuando para recordar que está dirigiendo sus palabras a la diosa quien, más que deidad, en estos versos parece ser precisamente el astro en particular, pues es probable que el rito se realice en un ambiente nocturno con la sola presencia de la luna como testigo. También en el *Id.* II 79 se aprecia una sutil identificación de la diosa con el astro cuando Simeta compara el brillo del aceite sobre la piel de los muchachos con el de la luna. No obstante, en el *Id.* XX 37 la alusión a Selene nada tiene que ver con Ártemis quien, contrariamente a aquélla, en modo alguno podría aportar un ejemplo de amores con un pastor. Para concluir, debemos hacer notar que en el *Id.* XXI Selene ya no es una divinidad, sino que se muestra más bien como una alusión poética, aunque esta circunstancia no es muy significativa por la procedencia espuria de esta composición.

En cuanto a los epítetos aplicados a estas diosas, observamos que son los usuales para las divinidades que intervienen en ciertos ritos mágicos: Selene es πότνια, δέσποινα –y λιπαρόθρονος–, mientras Hécate es χθονία y δασπλήτις. Ártemis, por su parte, si bien se halla carente de adjetivos a no ser el referido μογυστόκος, se identifica con la diosa que preside las bifurcaciones de los caminos (ἅ θεὸς ἐν τριόδοισι), lo cual se debe a su sincretismo con Hécate.

### III. ATENEA

#### 1. Introducción

De acuerdo con la narración de Hesíodo (*Th.* 886 y ss.), Atenea es hija del primer matrimonio de Zeus con Metis, la más sabia de entre todos los dioses y mortales. Cuando faltaba poco para que la oceánide diera a luz, Zeus se la tragó por consejo de Urano y Gea, a fin de que no engendrara un hijo más poderoso que él. Por este motivo, cuando llegó el momento de que Atenea naciera, Zeus pidió a Hefesto que le asestara un hachazo en la cabeza, de la cual salió una joven hermosa y completamente armada. Atenea es, por tanto, una divinidad poderosa, en la plenitud de su vida y nada dócil. Identificada por los romanos con Minerva, asimismo protectora de las artes y oficios, a menudo protagoniza leyendas donde es una diosa guerrera que mata sin piedad. Posee, en este sentido, características de una deidad masculina, varonil, tal y como interpreta Pomeroy (1987: 18-19). Es una virgen nacida de un hombre, de la cabeza de su padre Zeus<sup>927</sup> y, por esta razón, a pesar de ser mujer, defiende siempre la supremacía del mundo masculino. De hecho, cuando cambia su apariencia para presentarse ante Odiseo lo hace bajo la forma de un hombre, ya sea Mentor (*Od.* II 401) o un pastor de ovejas (*Od.* XIII 221).<sup>928</sup> Sin embargo, Devereux (1982: 205) recuerda que, en origen, παρθένος no significaba ‘virgen’, sino ‘soltera’ –aunque el autor (1982: 42) reconoce que la diosa no parece haber tenido relación sexual alguna con ningún mortal–. En este mismo sentido apunta Foster (1985: 25), quien sugiere que esta figura de una diosa que rechaza el mundo masculino presente en todas las

---

<sup>927</sup> Según Esquilo (*Eum.* 736-738), Atenea no tuvo madre, sino sólo padre, pero Metis aparece como su madre, según acabamos de ver, en Hesíodo (*Th.* 886 y ss.), así como en Apolodoro (I 3, 6).

<sup>928</sup> Los troyanos no contaban con el favor de la diosa desde su derrota en el juicio de París a pesar de que, según la leyenda del Paladio, una estatua suya garantizaba la seguridad de la ciudad de Ilión mientras no fuera robada por los griegos. Protege de modo especial a Odiseo, aunque también ayuda a otros héroes como a Heracles o a Perseo. Sobre Atenea como divinidad amiga, compañera e inspiradora del hombre mortal, *vid.* OTTO (1973: 36 y ss.).

mitologías mediterráneas interrelacionadas entre sí y cuyos atributos son coincidentes (virginidad, aversión por el acercamiento sexual masculino, masculinidad en el vestido o los intereses, como la guerra o la caza) encubre, en realidad, el mundo homoerótico femenino, pues así lo sugiere su enorme cariño por las doncellas.<sup>929</sup> Se apoya para su hipótesis en ejemplos como el de Atenea y Palas o el de Calisto, que fue violada por Zeus bajo la apariencia de Ártemis, relatos ambos recogidos por Apolodoro (III 12, 3 y 8, 2).

De un modo semejante, también Afrodita nace de los genitales de Urano sin intervención del elemento femenino, lo cual apunta a un distanciamiento, reflejado en estas dos Olímpicas, del primitivo concepto de un mundo regido por diosas madres. Con todo, Atenea es una divinidad muy antigua, aunque tan sólo aparece con certeza en una tablilla micénica procedente de Cnosos. En esta línea, Nilsson (1968: 40) observa, además, que la terminación -ήνη (dórico -άνα) de su nombre es bastante común en topónimos que no tienen explicación a través del griego. Por otra parte, se han identificado precursoras de esta diosa en divinidades militares y protectoras del palacio en Micenas y, de hecho, Otto (1973: 33) pensaba que la imagen de una diosa armada cuyo cuerpo se cubre casi totalmente con el escudo, frecuente en época micénica, podía representar a la diosa Atenea. Entre los lugares donde recibía culto destacan los templos de Atenas, Argos, Esparta y Lárisa y suele representarse armada de lanza, casco y égida. Su animal favorito era la lechuza y su planta el olivo.

## **2. Idilios**

La diosa Atenea aparece en los *Idd.* V, XV, XVI, XVIII, XX y XXVIII.

### **2.1. Idilio V**

Como vemos en el capítulo correspondiente a las ninfas, Comatas menciona elementos pertenecientes al mundo femenino, en particular, divinidades femeninas (ninfas

---

<sup>929</sup> En efecto, como también observa Deavy (1997: 46-7), Atenea, se halla estrechamente vinculada a las παρθέναι y, paradójicamente, si bien Atenea rechaza las tareas femeninas, es al tiempo patrona del tejer.

en los v. 12 y 16) y en ello se opone a Lacón, quien hace referencia a personajes masculinos (Pan en el v. 14; Dafnis en el v. 20). Mediante este recurso se intensifica, pues, la rivalidad entre ambos pastores. Ahora bien, en el v. 24 Comatas se burla ingeniosamente de su adversario con una comparación en la que él mismo se identifica de modo sutil con Atenea, al tiempo que compara a Lacón con un cerdo que pretende rivalizar con la diosa:

{KO.} ὅς ποτ' Ἀθαναίαν ἔριν ἥρισεν

“Com.- Quiso un cerdo competir cierta vez con Atenea...” (v. 24).

En efecto, el sentido de la expresión se extiende en un doble plano. En primer lugar, es francamente risible el que un puerco trate de igualarse en algún aspecto a la divinidad. Pero, además, el concepto de competición aquí presente recuerda algunas leyendas de Atenea que la presentan como diosa vengativa ante los que se jactaron de ser superiores a ella. Tal fue el caso de Aracne, quien se creyó mejor que Atenea en el arte de confeccionar tapices y, tras ser derrotada por la diosa en una competición, ésta la convirtió en araña, eternamente condenada a tejer. En respuesta a esta frase de carácter claramente proverbial contra quienes intentan medirse con los que son superiores a ellos por naturaleza, Lacón introduce unos versos cuya ironía subyace bajo la metáfora del mundo animal:

{ΛΑ.} καὶ πῶς, ὦ κίναδος τύ, τάδ' ἔσσεται ἐξ ἴσω ἄμμιν;

τίς τρίχας ἀντ' ἐρίων ἐποκίξατο; τίς δὲ παρεύσας

αἰγὸς πρατοτόκοιο κακὰν κύνα δήλετ' ἀμέλγειν;

“Lac.- Y entonces, zorro, ¿dónde está la igualdad de nuestras puestas? ¿Pelos en vez de lana quien esquila? ¿Quién teniendo una cabra primeriza, prefiere ordeñar una perra vil?” (vv. 25-27).

Dos versos después, Comatas vuelve a la carga con otra frase proverbial donde los animales sirven nuevamente de término imaginario a la comparación: σφᾶξ βομβέων τέττιγος ἐναντίον (“La avispa zumbando contra la cigarra”, v. 29). Esta vez Comatas se identifica con la cigarra, mientras Lacón es la avispa, nada comparable a aquella en el cantar. En efecto, las cigarras fueron apreciadas por los griegos<sup>930</sup> y, según un mito

<sup>930</sup> Según Tucídides (I 61), el arte de las cigarras era tenido como muy antiguo y nacido de la tierra, porque los atenienses más antiguos llevaban para indicar que eran autóctonos una cigarra de oro como broche de cabello. Homero (*Il.* III 152) dice de su sonido que es λειριόεσσεν (‘tierno como el lirio’), adjetivo que

relatado por Platón (*Phdr.* 259b), habían sido hombres que, sin preocuparse de nada más que del canto, fueron transformados en estos animales de interminable cantar. Resulta, pues, un tópico literario del gusto de Teócrito, quien lo emplea también en el *Id.* I 148, donde el cabrero alaba las cualidades de Tirsis como cantor diciéndole que vence incluso a las cigarras. Es significativo que estas frases de carácter proverbial tengan por protagonistas a animales, al igual que otro género también muy popular: la fábula.

## 2.2. Idilio XV

La exclamación de Praxínoa ante la visión del magnífico tapiz expuesto en el palacio se justifica en tanto que Atenea es protectora de las artes, especialmente de las que ocupan a las mujeres y, de hecho, en Atenas se rendía culto a esta diosa como ‘Atenea Ergane’.<sup>931</sup> Por ello es una mujer, Praxínoa, quien, como buena tejedora, aprecia positivamente el arte de los tapices, lo cual denota un gusto y una sensibilidad ante la obra de calidad artística dignos de mención. Las figuras representadas en los telares son tan perfectas que parecen estar dotadas de vida:

{ΠΡ.} πότνι' Ἀθαναία, ποῖαί σφ' ἐπόνασαν ἔριθοι,  
 ποῖοι ζωογράφοι τὰκριβέα γράμματ' ἔγραψαν.  
 ὥς ἔτυμ' ἐστάκαντι καὶ ὥς ἔτυμ' ἐνδινεῦντι,  
 ἔμψυχ', οὐκ ἐνυφαντά. σοφόν τι χρῆμ' ἄνθρωπος.

“Prax.- ¡Augusta Atenea! ¡Qué tejedoras los han hecho! ¡Qué artistas los que han representado con tanta perfección estas figuras! ¡Con qué naturalidad están y con qué naturalidad se mueven! De carne y hueso son, que no tejidas. ¡Hay que ver lo listo que es el hombre!” (vv. 80-83).

La presencia de la diosa en este contexto parece cobrar sentido como alusión literaria, elemento característico e imprescindible de la erudición imperante en la poesía de la época. En efecto, las menciones a Atenea en las ἐκφράσεις son habituales, según puede

emplea Hesíodo (*Th.* 42) para las Musas. Como cantoras, las cigarras eran las favoritas de las Musas en Leonidas (*A.P.* VI 120) y Posidipo (*A.P.* XII 98). *Vid.* OTTO (1981: 93).

<sup>931</sup> Cf. *Der kleine Pauly* (s.v. Athena).

verse también en Herodas (IV 57) y, concretamente en el texto que nos ocupa, no parece tener un significado muy distinto a nuestro “¡Dios mío!”, equivalente a una interjección de carácter exclamativo que expresa el asombro y la admiración de Praxínoa.

### 2.3. Idilio XVI

El *Id.* XVI, constituido en forma de un encomio a Hierón II de quien Teócrito solicita protección, ensalza la figura del monarca equiparándola a los grandes héroes de antaño. El poeta toma partido por los asuntos bélicos del rey y solicita a Zeus y a las diosas Atenea y Perséfone que los enemigos de Siracusa sean expulsados de la isla. De este modo, la referencia mitológica sirve de transición entre el mundo real y el idílico que va a ir poco a poco introduciéndose a continuación, donde la naturaleza cobra relevancia y personalidad propia. Los animales –ovejas, vacas, arañas– son, en los versos siguientes, los auténticos protagonistas que adquieren magnitud a medida que la guerra va quedando en el olvido, a la manera de un *zoom* donde la cámara, tras tomar un plano general de la situación bélica, se centra paulatinamente en los pequeños detalles que imprimen a la poesía teocritea un carácter tan particular:

ἤδη βαστάζουσι Συρακόσιοι μέσα δοῦρα,  
 ἀχθόμενοι σακέεσσι βραχίονας ἰτεῖνοισιν·  
 ἐν δ' αὐτοῖς Ἰέρων προτέροις ἴσος ἡρώεσσι  
 ζώννυται, ἵππειαι δὲ κόρυν σκιάουσιν ἔθειραι.  
 αἱ γάρ, Ζεῦ κύδιστε πάτερ καὶ πότνι' Ἀθάνᾳ  
 κούρη θ' ἦ σὺν μητρὶ πολυκλήρων Ἐφυραίων  
 εἴληχας μέγα ἄστυ παρ' ὕδασι Λυσιμελείας,  
 ἐχθροὺς ἐκ νάσοιο κακαὶ πέμψειαν ἀνάγκαι

“Ya los siracusanos blanden sus grandes lanzas y abrazan los escudos de mimbre; entre ellos, Hierón, cual los héroes de antaño, se ciñe la armadura, y la cimera de crines de caballo ensombrece su yelmo. Plega al padre Zeus gloriosísimo y a la augusta Atenea y a ti, oh virgen, que imperas con tu madre en la gran ciudad de los opulentos efíreos junto a las aguas de Lisimelía, que crueles reveses arrojen al enemigo de nuestra isla” (vv. 78-85).



Atenea aparece con el nombre de ‘augusta’ (πότνι’ Ἀθάνα<sup>932</sup>) –al igual que en el *Id.* XV 80 (πότνι’ Ἀθαναία– y no parece casual el hecho de que esta denominación connotativa de grandeza se aplique asimismo a Afrodita en el *Id.* XVII 36 y 45, diosa también nacida exclusivamente del elemento masculino, así como a las deidades nocturnas, Nyx y Selene.<sup>933</sup> La enumeración conjunta de Zeus y las diosas Atenea y Perséfone presenta, en opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 321), cierta semejanza con Homero (*Il.* II 371), donde la fórmula αἶ γάρ Ζεῦ τε πάτερ καὶ Ἀθηναίῃ καὶ Ἀπολλων sugiere que Teócrito ha procedido en los vv. 82-3 a una alusión erudita dotada de una pequeña *variatio* que la ajusta a su contexto literario. Por tanto, se presenta una estructura tripartita con Zeus a la cabeza y, dependientes de él, Atenea y Perséfone. La primera, diosa de la guerra, sirve de referencia, en estas palabras de transición semántica, al contexto bélico anterior; la segunda sirve a modo de introducción al contexto bucólico posterior. Para Otto (1973: 213 y ss.), Zeus, Apolo y Atenea son los dioses más importantes del panteón griego, de forma que, con probabilidad, el autor es consciente de esta circunstancia y sustituye intencionadamente a Apolo por Perséfone. Esta *variatio* puede deberse al papel de Core como elemento de transición al mundo de la naturaleza, pues su leyenda constituye un mito etiológico de los ciclos de las estaciones y de su repercusión en las cosechas. De esta guisa, se alude de forma indirecta al mundo pastoril y campesino que, impregnado de tranquilidad, se opone a la guerra. Vemos, por tanto, la sutileza de las construcciones eruditas, muestra de que Teócrito, siguiendo el programa de Calímaco (μέγα βιβλίον, μέγα κακόν), no agrega nada accesorio en su poesía.

## 2.4. Idilio XVIII

El poeta canta en el *Id.* XVIII las virtudes de la joven Helena y, para ello, la compara con sus compañeras coetáneas, tema ya presente en Safo (*fr.* 105 L-P), quien equipara la novia a un fruto en lo alto del árbol y afirma (*fr.* 113 L-P) que no hay muchacha como ella. De modo particular, alaba sus cualidades como intérprete de la lira cuando canta en honor de las dos diosas vírgenes, Ártemis y Atenea, lo cual resulta muy significativo en un

<sup>932</sup> La forma abreviada de Atenea se hizo común a partir del siglo IV a. C.

<sup>933</sup> Tan sólo dos casos en los que aparece este nombre resultan ambiguos, los *Idd.* II 43 y XV 14, donde el poeta se refiere, tal vez, a las diosas Ártemis y Perséfone, respectivamente.

contexto nupcial. Sin embargo, Atenea aparece en la leyenda más como inventora del αὐλός que relacionada con la lira. Según el mito, una vez terminado su artilugio, vio que se ponía muy fea al soplar con los carrillos hinchados y lo tiró amenazando con castigar a quien lo recogiese. Fue el sátiro Marsias quien desobedeció a la diosa y se afanó en el arte de tocar el instrumento hasta convertirse en un magnífico flautista a la altura de competir con Apolo, quien finalmente le impuso el castigo. Ahora bien, en estrecho paralelismo con estos versos, los inmediatamente anteriores (vv. 31-34) alaban las cualidades de Helena como tejedora, ámbito que también en otros lugares de la obra se relaciona con Atenea. Otro vínculo importante entre las diosas y la Tindáride es la tierra de Esparta, ya que las dos deidades eran especialmente adoradas en este lugar, patria de Helena. Por añadidura, ambas diosas, caracterizadas por la castidad, contrastan con Helena “en cuyos ojos moran todas las seducciones” a pesar de ser hermanas, ya que las tres son hijas –aunque ilegítimas– de Zeus.<sup>934</sup>

οὐ μὰν οὐδὲ λύραν τις ἐπίσταται ὧδε κροτῆσαι  
 Ἄρτεμιν ἀείδοισα καὶ εὐρύστερνον Ἀθάναν ὥς  
 Ἑλένα, τὰς πάντες ἐπ’ ὄμμασιν ἵμεροι ἐντί.

“Ninguna tampoco sabe pulsar así la lira cantando a Ártemis y a Atenea, la diosa de ancho pecho, cual Helena, en cuyos ojos moran todas las seducciones” (vv. 35-37).

En efecto, los griegos pensaban que había una fuerza en los ojos de las mujeres que inspiraba el deseo hacia ellas como testimonia Sófocles (*Ant.* 795), aunque Platón (*Phdr.* 251b) se inclina más bien por una corriente que entra por los ojos del que contempla a una persona bella.<sup>935</sup> Es posible también que debamos entender en clave de humor el hecho de presentar a las deidades contrapuestas en pureza y castidad a la mortal Helena, sobre todo si echamos una ojeada a las pasiones que dominan, por lo general, a los dioses. En efecto, la ironía y el doble sentido parece subyacer en el entramado de toda la composición y ello es bien claro, por ejemplo, en la presencia del epíteto εὐρύστερνος (‘diosa de ancho pecho’) del v. 36 aplicado aquí por primera vez a una diosa Olímpica. Hesíodo (*Th.* 117) ya lo empleó para referirse a Gea por la enormidad evidente de su extensión, pero en Teócrito parece aludir más bien a la corpulencia de la diosa Atenea que se hallaría tan

<sup>934</sup> No olvidemos en este punto la doble paternidad de Helena.

<sup>935</sup> Vid. DOVER (1971: 235).

atlética y versada en ejercicios gimnásticos como las espartanas y la propia Helena, detalle del cual también se burla el poeta en los vv. 4 y 21 respectivamente.

## 2.5. Idilio XX

El vaquero del *Id.* XX, despreciado por una dama de ciudad, trata de consolarse inquiriendo a los pastores, en forma de interrogación retórica, acerca de su propia belleza física. Porque, según afirma, al menos antes era guapo con su barba, sus bucles y sus cejas negras en un rostro blanco. Compara, además, sus propios ojos con los de Atenea manifestando cuán superiores son en brillo a los de la diosa, a continuación de lo cual prosigue con la mención de su boca y labios. Aquí, el poeta se despliega en la minuciosidad de las descripciones recreando a través de las palabras la viveza propia del arte plástico:

ὄμματά μοι γλαυκᾶς χαροπώτερα πολλὸν Ἰθάνας

“Eran mis ojos mucho más brillantes que lo son los verdes de Atenea” (v. 24).

No es en modo alguno casual, en este contexto de comparación, la presencia de la diosa Atenea, divinidad orgullosa y vengativa ante los que se miden con ella y pretenden ser superiores. En efecto, también el *Id.* V 23 recrea un proverbio referido precisamente a esta circunstancia y los *Idd.* XVI 82 y XVIII 36 presentan comparaciones en la mención de la glauca deidad. El autor –que no es Teócrito– se inspira para este v. 24 probablemente en el *Id.* XXVIII 1 donde el nombre de la diosa aparece también en posición final de verso y calificado por el adjetivo γλαυκᾶς. Éste parece un eco, a su vez, del epíteto homérico γλαυκώπις,<sup>936</sup> puesto en relación por Chantraine (1968: 226) y Frisk (1960: 310) con nombres marinos como el del dios menor Glauco y la nereida Glaucé. Otto (1973: 45), basándose en los textos de Homero (*Il.* XVI 34) y Hesíodo (*Th.* 440), observa que el adjetivo γλαυκός en la antigua lengua griega se aplicó al mar. Por este motivo se ha interpretado que γλαυκώπις significa ‘la que tiene los ojos del color del mar’, es decir, de los ojos claros o verde-azulados. Pero el término γλαυκώπις se aplicó también a la luna y

---

<sup>936</sup> Cf. E., *Heracl.* 754.

a las estrellas, de forma que adquirió el sentido de ‘la de ojos centelleantes o brillantes’.<sup>937</sup> En consecuencia, se relaciona la inteligencia de la diosa con el brillo de sus ojos que delatan su mente viva y despierta.

## 2.6. Idilio XXVIII

En un contexto donde el motivo principal es una rueca como regalo para una mujer hacendosa no podía faltar la alusión a la diosa Atenea en calidad de patrona de las artes manuales, especialmente de la de tejer, y protectora de las amas de casa dedicadas a sus labores domésticas. Así pues, en una atmósfera hogareña como la presente no es extraño que las diosas mencionadas en torno a la mujer sean Atenea y Afrodita:

Γλαύκας, ὦ φιλέριθ' ἀλακάτα, δῶρον ἸΑθανάας  
γύναιξιν νόος οἰκωφελίας αἴσιν ἐπάβολος,  
θέρσεισ' ἄμμιν ὑμάρτη πόλιν ἐς Νείλεος ἀγλάαν,  
ὄππα Κύπριδος ἱρον καλάμῳ χλωρόν ὑπ' ἀπάλῳ.

“Oh rueca, amiga de hiladoras, don de la glauca Atenea a las mujeres peritas en el cuidado de la casa, ven conmigo animosa a la ilustre ciudad de Neleo, donde el santuario de Cipris verdeguea con el blando junco” (vv. 1-4).

Asimismo en la *Odisea*, la ninfa Calipso pasa el día hilando con sus criadas, que cantan para animar el trabajo, y Penélope teje y desteje a diario, protegida por la diosa. También en la mujer de Odiseo se concentran la destreza manual y la inteligencia, de forma que se establece un paralelismo metafórico entre el tejer en los telares y el urdir ardides. Debemos entender, por tanto, la referencia a la diosa por su relación con ambas esferas.

<sup>937</sup> Cf. WHITE (1979c: 126-7).

### 3. Conclusiones

Atenea ha sido, desde Homero, la diosa de los ojos verde-azulados, semejantes al color del mar y el siracusano recoge esta tradición. Por ello afirma que sus ojos son verdes y la califica toda ella con el epíteto *γλαύκα* en los *Idd.* XX 24 y XXVIII 1. Por el contrario, Teócrito se muestra innovador en la elección del calificativo *εὐρύστερνος* para la diosa, epíteto que, según acabamos de ver, contiene una deliberada ironía. En términos generales, el poeta presenta a Atenea como una diosa pragmática y perteneciente más a la esfera de la realidad cotidiana que a la de la pura abstracción. Protege las artes prácticas como el hilado y, por ello, con frecuencia la hallamos ligada al gineceo y a las actividades que en él se desarrollan. De este modo, en tres lugares de la obra se relaciona la diosa con el arte de tejer. En efecto, su nombre es lo primero que exclama una de las protagonistas del *Id.* XV, Praxínoa, al admirar la perfección del tapiz que se extiende ante su vista (v. 80). También a propósito del regalo de la rueca a la mujer de su amigo Nicias, introduce Teócrito una referencia a Atenea como patrona de esta *τέχνη* (*Id.* XXVIII 1). Y, por último, aunque en el *Id.* XVIII 35 la diosa aparece en un contexto musical, unos versos antes se alaban las cualidades de Helena como tejedora y, de este modo, se entiende que la divinidad preside ambas esferas sin necesidad de que el poeta lo repita. De hecho, no sólo Helena toca la lira de modo muy superior al de sus compañeras en honor de la diosa, sino que también en el *Id.* V 23 Atenea se relaciona con la música y el canto<sup>938</sup> en el proverbio traído a colación a propósito de la atmósfera de competición musical entre Comatas y Lacón, donde un cerdo pretende medirse con ella.

Otro aspecto fundamental de la diosa es su condición de deidad marcial, si bien opuesta a Ares con quien se reparte aspectos diferentes de la guerra. Éste es, según Homero (*Il.* IV 21), odioso incluso para los Olímpicos, pues sólo piensa en la guerra, mientras que la diosa, al haber nacido de la cabeza de Zeus, posee cualidades que conciernen más al ámbito de la sensatez, sobre todo teniendo en cuenta que es hija de Metis ('la Inteligencia'), por parte materna. De hecho, ya en Homero (*Il.* XXI 392 y ss.) Atenea resulta vencedora de Ares con superioridad.<sup>939</sup> Pero la diosa preside, además, las artes y la literatura –función en la que tiende a suplantar a las Musas– e inspira con

---

<sup>938</sup> Sin embargo, el poema-figura de la siringa no aparece la diosa, aunque sí Pan y las Musas.

<sup>939</sup> Sobre su enemistad con Ares en Homero, *vid.* OTTO (1973: 36).

sensatez a quienes ofrece su protección. Situada, pues, en un punto de equilibrio entre el furor guerrero y la *σωφροσύνη*, sirve precisamente de transición entre el paisaje bélico y el bucólico tras la victoria de Hierón II, según hemos visto, en el *Id.* XVI 82. Con todo, aunque en Teócrito no se represente a una diosa guerrera tal y como la muestra Hesíodo (*Th.* 924 y ss.), sí aparecen algunas referencias a su faceta de diosa vengativa. Así, en el *Id.* V 24, el proverbio del cerdo invita a recordar los mitos en que la deidad castiga a quienes compiten con ella, hecho al que también parecen aludir el *Id.* XVIII 36, donde Helena es superior en el canto a sus amigas, y el *Id.* XX 24, donde los ojos del vaquero son más brillantes que los verdes de Atenea. En definitiva, vemos, pues, que en la Atenea de Teócrito convergen elementos tradicionales, así como innovaciones de carácter veladamente burlesco.

## IV. DEMETER Y PERSEFONE

### 1. Introducción

Deméter es hija de los Titanes Crono y Rea y pertenece a la generación de los llamados dioses Olímpicos. Su leyenda más conocida es la que ofrece el *Himno homérico a Deméter*, mito etiológico del ciclo de las estaciones y las cosechas, así como del origen de los misterios eleusinos. A raíz de este asunto, recogido posteriormente por Ovidio en *Fastos* y *Metamorfosis*, así como por Claudiano en su obra *De raptu Proserpinae*, encontramos con frecuencia a la diosa junto con su hija Perséfone formando una pareja indisoluble, tal y como aparece en el *Id.* XVI 83. No obstante, también tuvo la diosa otro hijo, fruto de sus amores con Jasión –a los que Teócrito alude en el *Id.* III 50–,<sup>940</sup> hijo de Minos, conocido ya por Homero (*Od.* V 126) y Hesíodo (*Th.* 969-74). En opinión de Legrand (1972<sup>7</sup>: 34, n. 5), esta aventura de la que nació Pluto era sin duda objeto de un ἱερὸς λόγος en el cual eran instruidos tan sólo los iniciados en los misterios de la diosa. Los cultos más antiguos en su honor se encontraban en la Arcadia, aunque había santuarios a ella dedicados en toda la Hélade, especialmente en Eleusis, Sicilia, Creta y Tracia.<sup>941</sup> La festividad más famosa que le estaba consagrada era la de las Tesmoforias,<sup>942</sup> celebrada en Atenas sólo por mujeres durante tres días en otoño. Aristófanes aprovecha en su obra *Tesmoforias* el motivo de este ritual para poner en escena una crítica literaria contra Eurípides quien, introducido secretamente entre las mujeres al modo de Penteo en los ritos de Dioniso, es finalmente descubierto y castigado. Kirk (2002: 221) describe con detalle las prácticas llevadas a cabo en estas fiestas, como es la de enterrar cerdos vivos y, una vez

---

<sup>940</sup> Cf. también D.S., V 49. Jasión fue el fundador de los misterios de Samotracia y HUNTER (1996a: 128) recuerda que estos misterios estaban apadrinados por Ptolomeo II Filadelfo y Arsínoe, por lo que sugiere que podría haber aquí un elogio velado a la pareja real.

<sup>941</sup> Vid. KIRK (2002: 232).

<sup>942</sup> Vid. NILSSON (1968: 117) para un análisis del tipo de ritos que se llevaban a cabo en estas fiestas.

mueritos y putrefactos, mezclarlos con semillas de trigo. Detienne (1972: 155 y ss.), por su parte, observa cómo el carácter de estas fiestas se oponía al de las Adonias, cuya celebración se recrea en el *Id.* XV de Teócrito.

La diosa Deméter se relaciona con la fecundidad de la tierra y, por asociación, con la fertilidad de las mujeres. La primera parte de su nombre, Δα-Δη, podría significar γῆ ('tierra'), de forma que unido a μήτηρ ('madre') haría de Deméter 'la tierra madre'. Pero este elemento podría estar también relacionado con el cretense δηαί y con el jónico ζειαί-ζειαί y Deméter equivaldría entonces a 'madre del grano' o 'madre del trigo'.<sup>943</sup> En cualquier caso, es la diosa de los amores lícitos y conyugales frente a Afrodita, diferencia con la que juega Asclepiades en un poema recogido en *A.P.* V 150. Por ello, en la iconografía se la representa como una matrona, a menudo sentada, con antorchas –símbolo de fecundidad–, una serpiente y una espiga de trigo, aunque otras veces ésta es sustituida por el narciso o la adormidera. De su nombre latino, Ceres, deriva un gran número de palabras relacionadas con la agricultura.

Perséfone, por su parte, es hija de Zeus y Deméter y esposa de Hades. La forma en que llegó a casarse con él influyó en el rito del rapto en las ceremonias matrimoniales de los griegos. Como indica el que originariamente se llamara Κόρη –'doncella', pero también 'hija'–<sup>944</sup> su protagonismo está en función de ser la hija de Deméter. Era diosa de la juventud y la alegría, patrona de las ninfas, como su progenitora, pero también reina de la muerte por su relación con Hades. Vernière (1977: 228) indica, además, que el nombre de κόρη era entendido entre los neopitagóricos en el sentido de 'pupila', lo cual se halla directamente vinculado con su personalidad selénica, pues el sol es la mirada activa, mientras que la luna es la pupila que refleja su imagen.<sup>945</sup> Identificada en Roma con Prosérpina, es representada en la iconografía como una joven, a menudo con antorchas, cañas o cetro.

<sup>943</sup> Vid. LEVEQUE-SECHAN (1990: 136) y KOSSAIFI (2002: 76).

<sup>944</sup> Cf. BAILLY (s.v. κόρη).

<sup>945</sup> Sobre la relación de Perséfone con la muerte y la luna, cf. Plu., *Mor.* 943b y 944f.



## 2. Idilios

Deméter aparece sola en dos poemas, los *Idd.* VII y X, y Perséfone en uno, el *Id.* XV, mientras que las hallamos juntas en el *Id.* XVI.

### 2.1 Idilio VII

En un poema en el que el hilo conductor es la marcha de los protagonistas hacia una fiesta agraria no podía faltar la presencia de la diosa de la agricultura. Ya desde los primeros versos el narrador sitúa la acción e informa sobre su propia identidad, así como de su trayectoria:

Ἦς χρόνος ἀνίκ' ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος εἰς τὸν Ἔαλεντα  
εἵρπομες ἐκ πόλιος, σὺν καὶ τρίτος ἄμμιν Ἀμύντας.  
τῇ Δηοῖ γὰρ ἔτευχε θαλύσια καὶ Φρασίδαμος  
κάντιγένης, δύο τέκνα Λυκωπέος

“Desde la ciudad camino del Hales, Éucrito y yo marchábamos un día acompañados por Amintas, pues ofrecían a Deo las primicias de la cosecha Frasidamo y Antígenes, hijos ambos de Licopeo...” (vv. 1-4).

Frasidamo y Antígenes eran, de hecho, descendientes de la noble familia de los Merópidas, que habían dado un día hospitalidad a Deméter mientras ésta vagabundeaba en busca de su hija Core, como sabía el escolio al *Id.* VII 5-9 y como probablemente Filetas, antes que Teócrito, había ya cantado en su *Deméter*.<sup>946</sup> El nombre de la diosa aparece aquí bajo una forma abreviada, Δηοῖ, que sugiere el lenguaje afectivo y familiar de lo cotidiano. Por ello, aunque nada se diga de la profesión de los caminantes, pensamos que guardan forzosamente una estrecha relación con el campo. Un punto de apoyo a esta hipótesis lo constituyen las palabras de Simíquidas al cabrero Lícidas cuando afirma en los vv. 27-9: φαντί τυ πάντες / ἡμεν συρικτὰν μέγ' ὑπείροχον ἔν τε νομεῦσιν /

---

<sup>946</sup> Cf. SBARDELLA (2000: 176-8) y FANTUZZI-HUNTER (2002: 192).

ἐν τ' ἀμαθήρεσσι (“todos dicen que entre los segadores y pastores tocas tú la siringa como nadie”). Ciertamente, esta afirmación parece sugerir que los presentes se dedican a una u otra profesión. Además, los protagonistas se dirigen a casa de unos ἑταῖροι ἄνδρες (vv. 31-2), lo cual apunta también al origen agrario de Simíquidas.<sup>947</sup> Pero si hasta ahora Simíquidas ofrecía información en calidad de narrador, comienza a continuación a hablar con el pretexto de informar a Lícidas:

ἀ δ' ὁδὸς ἄδε θαλυσιάς· ἦ γὰρ ἑταῖροι  
 ἄνδρες εὐπέπλω Δαμάτερι δαῖτα τελεῦντι  
 ὄλβω ἀπαρχόμενοι· μάλα γάρ σφισι πίονι μέτρῳ  
 ἀ δαίμων εὐκριθὼν ἀνεπλήρωσεν ἁλώαν.

“Vamos camino de una fiesta de la cosecha: unos amigos míos celebran un convite en honor de Deméter, la de hermoso peplo, con las primicias de su pingüe cosecha, pues la diosa con generosa medida les ha llenado la era, repleta ahora de grano” (vv. 31-34).

Así, en estos versos vuelve a incidir el narrador en que los caminantes se dirigen a una festividad agraria, las Talisias, evento que da título al poema. Con todo, pese a que el escolio al v. 3 define las Talisias como Δήμητρος ἑορτὴ μετὰ τὴν συλλογὴν τῶν καρπῶν, el término Θαλύσια parece referirse allí más bien a las ofrendas dedicadas a la diosa, mientras que aquí, en el v. 31, apunta ya a la denominación del festival en su conjunto. Éste tenía lugar después de la recolección, en el mes de julio o agosto, y podía celebrarse tanto en honor de Deméter como de otras divinidades,<sup>948</sup> por lo que no resulta arbitraria aquí la presencia de la diosa. Ella es responsable de que la cosecha sea buena o mala, pues esto pertenece al ámbito de sus dominios y, así, entendemos gracias a las palabras de Simíquidas que van a celebrar precisamente lo productivo (ὄλβω, v. 32) que ha sido el año. Como observa Hunter (1999: 160), Deméter es descrita en estos versos como si estuviera midiendo el grano cosechado, de forma que el adjetivo que se aplica al producto mismo es transferido a la medida que ofrece.<sup>949</sup> Por otra parte, Deméter aparece calificada con el epíteto εὐπεπλος, empleado por Homero sólo para mortales, mientras

<sup>947</sup> Simíquidas ha sido visto como un reflejo autobiográfico del propio Teócrito durante mucho tiempo, si bien hoy día se tienen actitudes moderadas al respecto. Hay quien piensa incluso que Simíquidas es de origen urbano. Cf. BRIOSO (1986: 105 y ss.).

<sup>948</sup> En efecto, la única diosa que no recibió los honores de la festividad fue, según informa Homero (*Il.* IX 533 y ss.), Ártemis, quien dirigió su ira contra Eneo por este motivo.

<sup>949</sup> Cf. Call., *H.* VI 132-3.

que Hesíodo (*Th.* 273) lo aplica una vez para las Grayas y Píndaro (*Pae.* VIIb 1) y Baquilides (XV 49) lo utilizan para dioses.

Ahora bien, si el poema comenzaba con la presentación de los protagonistas que iban de camino a la fiesta de Deméter, se cierra ahora, a modo de *Ringkomposition* temática, con el recuerdo de lo maravillosa que fue la celebración y con el deseo de que tal experiencia se repita:

Οἶον δὴ τόκα πῶμα διεκρανάσατε, Νύμφαι,  
 Βωμῶ παρ Δάματρος ἀλωίδος; ἅς ἐπι σωρῶ  
 Αὔτις ἐγὼ πάξαιμι μέγα πτύον, ἃ δὲ γελάσσαι  
 δράγματα καὶ μάκωνας ἐν ἀμφοτέραισιν ἔχοισα.

“¿Fue una bebida cual la que entonces mezclasteis, Ninfas, ante el altar de Deméter, la diosa de las eras? ¿Que pueda yo otra vez hundir gran biello en su montón de grano y ella me sonría, llenas sus manos de espigas y amapolas!” (vv. 153-157).

Sin duda, la bebida a la que alude Simíquidas es vino, en tanto que el término νέκταρ designa a este líquido también en otros contextos. Efectivamente, con tal sentido lo emplean a su vez otros autores como, por ejemplo, Homero (*Od.* IX 359), Calímaco (*fr.* 399), Nicandro (*Th.* 667) o Píndaro (*I.* VI 37). Además, el epíteto de Deméter –ἀλωάς– sugiere cierta relación con unas fiestas celebradas en Atenas, las Ἀλῶα, donde Dioniso, el dios del vino por excelencia, se asociaba con Deméter y Perséfone. Tampoco es ésta la única ocasión, aunque sí la primera,<sup>950</sup> en la que hallamos un adjetivo de esta raíz vinculado a la diosa, pues también en el *Himno Órfico* XL 5 aparece el epíteto ἀλωαία aplicado a Deméter. En términos generales, se trata aquí del deseo de hallar la paz y el deleite que, en cierto modo, pone punto final a las cuitas amorosas cantadas previamente. Así pues, son las ninfas las encargadas de mezclar la bebida ante el altar de la diosa cuyos atributos, espigas y amapolas, también se mencionan.<sup>951</sup> Por tanto, Deméter representa, en definitiva, a una divinidad benévola, pues sonríe a la vez que ofrece sus manos llenas del fruto de la cosecha, y su sonrisa final simboliza su aprobación.<sup>952</sup>

<sup>950</sup> Vid. SANCHO ROYO (1979/1980: 65).

<sup>951</sup> De hecho, un plato beocio procedente de Corinto (Pl. VIII. B) la representa con ellos en un trono y enfrente de lo que parece ser un altar rústico con un fruto sobre él. Vid. GOW (1992b<sup>7</sup>: 169).

<sup>952</sup> Vid. HUNTER (1999: 199).

## 2.2. Idilio X

Tampoco en el idilio que tiene a dos segadores por protagonistas podía faltar la presencia de la diosa Deméter. En contraste con la canción de Buceo por su amada Bombica, Milón entona un canto de exhortación al trabajo dirigido a sí mismo y a su compañero, entregados ambos a las tareas agrícolas. Comienza, pues, invocando a la diosa protectora de las cosechas para que le sea propicia:

Δάματερ πολύκαρπε, πολύσταχυ, τοῦτο τὸ λᾶον  
εὖεργόν τ' εἶη καὶ κάρπιμον ὅττι μάλιστα

“Deméter, rica en frutos y rica en espigas, haz que estas mieses puedan ser cortadas felizmente y que sean sumamente fructuosas” (vv. 42-43).

Como es habitual en esta suerte de advocaciones, el nombre de la diosa aparece en primer término a comienzo de verso. La repetición de πολὺ en los dos epítetos de Deméter –πολύκαρπε y πολύσταχυ–<sup>953</sup> pone de relieve la abundancia de la que, gracias a ella, disfrutaban los hombres. El doble uso de πολυ- aparece ya en el *Himno Homérico a Deméter* 31, en Calímaco (*Cer.* 2, *Dian.* 225 y *Del.* 316), así como en el *Id.* XV 109 de Teócrito. En efecto, el hecho de calificar a una divinidad con dos o más epítetos era ya una práctica común y se extendió especialmente en el periodo imperial y en los encantamientos. Por este motivo Deméter consigue, además, que la mies sea εὖεργόν (‘fácil de trabajar’) y κάρπιμον (‘abundante en frutos’). Con ella, la fecundidad del suelo está garantizada. Sin embargo, al tiempo que proporciona riqueza y abundancia, también exige una importante aportación del hombre: el trabajo. De este modo, el segador debe comenzar la labor temprano (v. 6), trabajar a pleno sol (μοχθεῦντας ἐν ἀλίῳ ἄνδρας, v. 56) y ser incansable hasta el anochecer (ὄψαμᾶτα, v. 7).

---

<sup>953</sup> Sobre la influencia de estos epítetos en el epigramatista Adeo, *vid.* RAIMONDI (1999: 62).

### 2.3. Idilio XV

En el *Id.* XV hallamos tres referencias a la hija de Deméter, si bien en ninguna de ellas aparece explícito su nombre. Así, por ejemplo, cuando Praxínoa critica a su marido y de pronto se percata de que su niño la está escuchando, exclama:

{ΠΡ.} αἰσθάνεται τὸ βρέφος, ναί τὰν πότνιαν

“Prax.- ¡Por la diosa, que el chiquillo se da cuenta!” (v. 14).

Según un escolio a este verso, es frecuente que los siracusanos juren por Perséfone, puesto que Zeus había entregado la isla de Sicilia a esta divinidad como regalo.<sup>954</sup> Tal vez por ello, Praxínoa no precisa de más aclaraciones respecto de la divinidad invocada, pues no podría ser otra que la siciliana por excelencia.<sup>955</sup> Otro dato que apoya esta interpretación lo hallamos unos versos después cuando, mientras las siracusanas están admirando los tapices de palacio, comentan que hay uno que parece referirse a una tradición según la cual Perséfone se había enamorado de Adonis en el mundo subterráneo:

ὁ τριφίλητος ᾿Αδωνις, ὁ κῆν' Ἀχέροντι φιληθεῖς

“¡Ay, Adonis, tres veces amado, amado hasta en el Aqueronte!” (v. 86).

En efecto, ya hemos aludido al relato de Apolodoro (III 14, 4), que explica la disputa entre Afrodita y Perséfone por Adonis y cómo Zeus dividió finalmente el año en tres partes para que el niño pasase una con Afrodita, otra con Perséfone y la tercera con quien él quisiera. Pero todavía falta por descifrar quién es el tercer pretendiente de Adonis al que se refiere el adjetivo τριφίλητος. El escolio a este verso opta por incluir en este lugar a Zeus, aunque es probable que, como observa Gow (1992b<sup>7</sup>: 289), el prefijo τρι- no posea un valor numérico, sino que conceda sencillamente un valor intensivo al epíteto φιλητός. En efecto, de la relación de Zeus con Adonis poco sabemos, en tanto que el amor de Perséfone está bien testimoniado también por Bión (I 94-6):

<sup>954</sup> Cf. D.S., V 2, 4.

<sup>955</sup> Vid. LEGRAND (1972<sup>7</sup>: 121, n. 1) y DOVER (1971: 199).

χαῖ Μοῖραι τὸν Ἄδωνιν ἀνακλείουσιν, Ἄδωνιν,  
καί νιν ἐπαείδουσιν, ὃ δέ σφισιν οὐκ ἐπακούει·  
οὐ μὰν οὐκ ἐθέλει, Κώρα δέ νιν οὐκ ἀπολύει.

“Incluso las Moiras llaman a Adonis “¡Adonis!”, y lo evocan con encantamientos, pero él no las escucha; y no porque no quiera, es que Core no lo deja libre”.

Por último, encontramos probablemente otra alusión a Core en el epíteto Μελιτώδης que, según los escolios, se trata de un adjetivo eufemístico por Perséfone:

μή φύη, Μελιτῶδες, ὅς ἀμῶν καρτερὸς εἴη,  
πλὰν ἑνός

“¡Perséfone, que nunca tenga poder sobre nosotras más que un solo señor!”(vv. 94-5).

Este epíteto, formado sobre la raíz de la dulce miel (μέλι, -ωδης), se aplica a la diosa porque se le ofrecían pasteles de miel.<sup>956</sup> Solamente Porfirio (*Antr. Nymph.* XVIII 6-7) testimonia también este sobrenombre para Perséfone y afirma, además, que las sacerdotisas de Deméter eran llamadas μέλισσαι.

## 2.4. Idilio XVI

Nuevamente en el *Id.* XVI 83 aparece la diosa Perséfone junto con su madre sin que se mencione de modo explícito el nombre de ninguna de las dos. Nos abstenemos de reproducir aquí el pasaje, pues, al aparecer conjuntamente con la diosa Atenea, ya lo hacemos en el capítulo correspondiente a esta deidad. Se trata de unos versos de transición entre el ambiente bélico de las guerras protagonizadas por Hierón II y el paisaje sereno de la naturaleza, en el que el poeta pide a los dioses Zeus, Atenea y Perséfone la victoria para el monarca. Como observa Sánchez Brioso (1986: 183), el contraste entre la guerra y la paz tiene hondas raíces en Píndaro y encaja, además, con el gusto teocriteo por la antítesis. De hecho, según parece sugerirlo el *fr.* 133 de Píndaro, Perséfone, sin duda heredera de una antigua diosa madre pelásgica, no sólo es soberana de los muertos, sino también

<sup>956</sup> Cf. BAILLY (s.v. μελιτώδης).

dadora de vida.<sup>957</sup> Así pues, la presencia de la diosa Perséfone se ve justificada por las numerosas muertes que acarrea consigo la guerra y por el lugar donde se sitúa el poema, pues el siracusano afirma que ambas diosas son patronas de la ciudad de los efíreos, junto a las aguas de Lisimelia, marisma que, según Tucídides (VII 53), se hallaba a lo largo del borde del Gran Puerto de Siracusa. Esta ciudad de Sicilia había sido fundada por Arquias de Corinto, de acuerdo con la información del mismo historiador (VI 3, 2) y el propio Teócrito (*Id.* XXVIII 17), y de ahí que los corintios recibieran también el nombre de efíreos. En efecto, Sicilia fue siempre un lugar consagrado a las dos diosas, Deméter y Perséfone, de forma que en los periodos helenístico y romano las versiones de sus mitos se hicieron muy populares.

### 3. Conclusiones

La presencia de la diosa Deméter en los *Idilios* se debe fundamentalmente al deseo del poeta de recrear un ambiente rural. Allí donde aparece, lo hace como una referencia circunstancial: para decir a dónde se dirigen los caminantes del *Id.* VII; para expresar el deseo de obtener buenos frutos en un canto de trabajo de segadores en el *Id.* X y para marcar la transición de la guerra a la paz en el *Id.* XVI. Aparece generalmente la forma dórica de su nombre –Δάματερ, en los *Id.* VII 32, 155 y X 42– excepto en el *Id.* VII 3, donde el poeta ha optado por la forma abreviada Δηοί, y en el *Id.* XVI 83, donde se la identifica claramente por la mención conjunta de madre e hija –κούρη θ' ἢ σὺν μητρὶ–. Los epítetos que la caracterizan en Teócrito se refieren a su estrecho vínculo con el mundo agrario como diosa protectora de los agricultores –ἀλωΐς en el *Id.* VII 155 o πολύκαρπος y πολύσταχυς en el *Id.* X 42– menos uno que trata de describir su aspecto físico y se aplica en general al elemento femenino con carácter meramente de ornato: εὐπεπλος en el *Id.* VII 32. En cuanto a las festivales en torno a ella, observamos que Teócrito habla sólo de las Talisias (*Id.* VII) y, de entre sus muchos lugares de culto, el poeta sólo relacionará con la diosa las islas de Sicilia (*Id.* XVI) y Cos (*Id.* VII).

En cambio, no hallamos ni una sola vez el nombre de Perséfone en la poesía del siracusano y el epíteto más claro que la designa e identifica es el de Μελιτώδης en el *Id.*

<sup>957</sup> Vid. VERNIERE (1977: 227).

XV 94, que está, como hemos visto, suficientemente atestiguado. Aparece la diosa en dos poemas que guardan relación con Sicilia ya que por motivos de índole mitológica se la vinculaba con este lugar. En efecto, esta deidad siciliana aparece tres veces en el *Id.* XV que tiene a dos siracusanas por protagonistas, así como una vez en el *Id.* XVI dirigido al tirano Hierón de Siracusa, donde además, queda justificada su presencia por la guerra que evoca su relación con Hades, dios de la muerte. En suma, la mínima casuística no permite establecer conclusiones definitivas en relación a estas dos divinidades.



## V. HERA

### 1. Introducción

Hera tiene todos los visos de ser una diosa prehelénica de la fertilidad, ya que sus rasgos arcaicos denotan un origen anterior a la invasión indoeuropea. Su nombre aparece ya en las tablillas micénicas con la forma *era*, denominación comúnmente aceptada como el femenino de ἥρως.<sup>958</sup> Hija de los Titanes Crono y Rea, Hera fue, según Hesíodo (*Th.* 921 y ss), la tercera mujer de su propio hermano Zeus, después de Metis y Temis. De éste tuvo a Hebe, a Ares y a Ilitía. A Hefesto, empero, lo dio a luz sin trato amoroso, pues estaba enfadada con su marido. En términos generales, Hera es una divinidad relacionada con el matrimonio y las mujeres casadas, pero poco o nada tiene que ver con la maternidad, a pesar de que puede adelantar o retrasar los partos y, quizás por ello, sus hijos no destaquen de modo significativo en las leyendas. Fue, además, una de las concursantes del Juicio de Paris, pero su papel primordial en la mitología es el de esposa celosa y vengadora de las infidelidades de Zeus. Su ira no sólo se desata contra las amantes de su cónyuge – Sêmele, Alcmena, Leda, Dánae, Calisto, Ío, etc.–, sino también contra los hijos de éstas. Así, persigue principalmente a Dioniso y a Heracles, hijos ilegítimos de Zeus con Dánae y Alcmena, respectivamente. Los santuarios de Hera se establecían preferentemente en valles y cerca del agua, ya fuera procedente de ríos o del mar. Entre ellos recordamos el de Samos, uno de los más importantes de Grecia durante el s. VI a. C., donde se decía que la diosa había nacido. En el Hereo, entre Argos y Micenas, tenía otro santuario famoso donde había una estatua de Hera entronada, construida en oro y marfil por Policleto y representada en las monedas argivas.<sup>959</sup> Según Pausanias (IX 3, 1-8), en Platea se celebraba un curioso festival en su honor cada 59 años conocido como las *Daidala*. Éstas

---

<sup>958</sup> Vid. MOTTE-PIRENNE DELFORGE en *OCD* (1996: 683).

<sup>959</sup> Vid. *Der Kleine Pauly* (s.v. Hera).

eran imágenes de madera, de las cuales una era llevada, tras vestirla de novia, hasta la cima del monte Citerón, donde se sacrificaba un toro en honor a Zeus y una vaca en honor a Hera y se hacía una hoguera que representaba la quema de la novia de madera. El mito contaba que Hera se peleó con su esposo por motivo de celos y éste anunció que iba casarse por segunda vez. Cuando Hera se dirigió enfurecida contra la novia descubrió que se trataba de una muñeca de madera, tras lo cual se reconcilió con su esposo y todo quedó en risas. Por todas partes se celebraban en Grecia fiestas conmemorativas de las bodas de Zeus y Hera en las que una estatua de la diosa era vestida de novia y llevada en procesión hasta el santuario.

Se representa generalmente a la diosa vestida con un χιτὼν y a veces con un manto que le cubre la cabeza. Su atributo es el pavo real desde que, según la leyenda, plasmara en el plumaje de esta ave los cien ojos del guardián Argos. Sus plantas son el helicriso, la granada y el lirio.

## **2. Idilios**

Hera está presente en los *Idd.* IV, XV, XVII y XXIV.

### **2.1. Idilio IV**

Uno de los interlocutores de este poema, Bato, comenta la precaria situación en la que se encuentra el ganado del vaquero Egón ante la ausencia de su dueño y, por asociación de ideas, menciona los sacrificios de toros en honor a la diosa Hera, cuyo culto se hallaba muy extendido por toda la Hélade:

{BA.} λεπτὸς μὰν χὼ ταῦρος ὁ πυρρίχος. αἶθε λάχοιεν  
τοῖ τῷ Λαμπριάδα, τοῖ δαμόται ὄκκα θύωντι  
τῇ Ἥρᾳ, τοιόνδε· κακοχράσμων γὰρ ὁ δᾶμος.

“También ese toro, el bermejo, está delgado. ¡Ojalá tengan uno así los de Lampríadas cuando los demotas sacrifiquen en honor de Hera! Mala gente son los de ese demo” (vv. 20-22).

Así, Bato evoca los festivales de Hera Lacinia y los sacrificios que les acompañan sólo para criticar a los Lampríadas y burlarse de la escualidez del ganado de Coridón.<sup>960</sup> Con estos ritos podrían guardar cierta conexión las estatuillas votivas de terracota en forma de animales cornudos halladas en los santuarios de la diosa, pues en ellos comúnmente se ofrecía una vaca como víctima.<sup>961</sup> En este sentido, Gow (1992b<sup>7</sup>: 81) observa que, si bien en este pasaje se habla de un toro (ταῦρος, v. 20), no es necesario entender que la víctima mencionada por Bato tenga el mismo sexo. Los escolios informan de que estos versos hacen referencia a que si el toro es flaco, habrá menos comida a repartir entre los asistentes en el banquete que se celebraba con la carne de la víctima. Por otra parte, desconocemos quiénes eran los Lampríadas cuyo ganado desea el protagonista que esté escuálido, aunque autores como Gow (1992b<sup>7</sup>: 80-1) y Hunter (1996a: 135) piensan que Lampríadas es, sin duda, el héroe epónimo de un demo de Crotona. Pero lo cierto es que todavía no se ha explicado con suficiente claridad el significado y la referencia de estos versos. Por otra parte, en el discurso de Coridón inmediatamente anterior (v. 17), éste profiere una exclamación en la que introduce al esposo de Hera (οὐ Δᾶν, “por Zeus que no”) al responder a la pregunta de Bato de si las terneras están tan delgadas porque comen rocío. Ahora bien, teniendo en cuenta que Teócrito enfrenta, en ocasiones, a dos personajes de modo que uno representa el mundo masculino y otro el femenino –como sucede clarísimamente en el *Id.* V–, aquí podría entenderse de la misma manera a no ser por dos detalles. En primer lugar, la presencia de Zeus reaparece en el v. 50 en palabras de Bato (ποττῶ Διός), es decir, en boca del personaje que debería oponerse a Coridón. En segundo lugar, y aquí debemos ver el motivo que justifica la mención de sendos dioses por parte de ambos personajes, los protagonistas de este idilio no contienden en nada, sino que, por el contrario, sostienen una conversación amical que destierra toda idea de rivalidad. De hecho, al final del poema es Coridón –como antes Bato– quien menciona a la diosa en relación a su culto en uno de los santuarios más célebres dedicados en su honor, el de Lacinia, situado en el promontorio lacinio, τὸ Λακίνιον, al sudeste de Crotona:<sup>962</sup>

<sup>960</sup> Vid. KOSSAIFI (2002: 78).

<sup>961</sup> Vid. *Der Kleine Pauly* (s.v. Hera).

<sup>962</sup> Cf. Liv., XXIV 3, 3-7.

“Celebro a Crotona –“Hermosa ciudad Zacinto y...”– y al santuario de Hera Lacinia que mira a oriente donde precisamente el boxeador Egón engulló ochenta tortas él solo” (vv. 32-34).

## 2.2. Idilio XV

{ΓΟ.} εἶτα παρενθῆιν  
 εὐμαρές;  
 {ΓΡ.} ἐς Τροίαν πειρώμενοι ἦνθον ᾿Αχαιοί,  
 κάλλισται παίδων· πείρα θην πάντα τελεῖται.  
 {ΓΟ.} χρησµῶς ἅ πρεσβῦτις ἀπόχετο θεσπίξασα.  
 {ΠΡ.} πάντα γυνᾶικες ἴσαντι, καὶ ὥς Ζεὺς ἀγάγεθ' ᾿Ηραν.  
 “GOR.- ¿Es fácil entonces llegar hasta allí?

555

VIEJA.- Con tesón entraron en Troya los aqueos, hermosas niñas; con tesón se consigue todo.

GOR.- ¡Menudo oráculo nos ha dicho la anciana! Y se va tan campante.

PRAX.- Las mujeres lo saben todo, incluso cómo Zeus se llevó a Hera” (vv. 61-64)

En efecto, según el relato de Homero (*Il.* XIV 295 y ss.), el episodio nupcial referido se produjo secretamente<sup>964</sup> y, al decir del escolio al v. 64, en Hermíone se decía que, encontrándose la diosa sola en el monte, se desató una tempestad y un cuco helado de frío se refugió en su regazo. Ella, compadecida, lo abrigó con su propia ropa y, en ese momento, el cuco recuperó su verdadera forma, pues era Zeus metamorfoseado. La diosa le suplicó que la respetara y Zeus le prometió que la haría su esposa. Por esta razón la estatua de Hera en Hermíone llevaba el cetro y un cuco apoyado sobre ella. Según Pausanias (II 36), que recoge el mismo asunto, Zeus era adorado allí en forma de cuco.

En cuanto a la oportunidad de la mención del matrimonio olímpico en este contexto, Burton (1995: 136) señala la similitud entre la relación incestuosa de Zeus y Hera con la de Mirra y su padre, progenitores ambos de Adonis, en cuyo honor se celebra la fiesta a la que se dirigen las mujeres. También en este sentido se vinculan las bodas fraternales de Hera y Zeus en el v. 64 a las del monarca Ptolomeo y su hermana Arsínoe, quien, por lo demás, patrocina estas celebraciones.

### 2.3. Idilio XVII

Sabido es que, en un momento dado, el poeta se sintió atraído por el movimiento cultural que estaba teniendo lugar en Alejandría y que viajó hasta allí, donde pasó algún tiempo. El *Id.* XVII constituye un testimonio directo de este interés y permite reconstruir una cronología bastante aproximada, pues el siracusano dedicó este poema en forma de elogio al monarca Ptolomeo mientras estuvo bajo su protección. En él, se establece un paralelismo entre el amor de Ptolomeo y su esposa –a la vez que hermana– Arsínoe con el de Zeus y Hera. Esta analogía debió de ser popular desde la boda de los Ptolomeos e incluso es muy probable que los propios monarcas la fomentaran.<sup>965</sup> De hecho, mientras

---

<sup>964</sup> Leyenda recogida también por Plauto (*Trin.* 207).

<sup>965</sup> Vid. GRIFFITHS (1979: 61) y BURTON (1995: 149).

que en Egipto era habitual el matrimonio entre hermanos, para los griegos suponía un escándalo, de modo que la comparación con los dioses supremos parecía justificar su proceder. Así pues, Teócrito introduce las bodas de Zeus en una bella exaltación del amor conyugal con la diosa Hera como patrona del matrimonio:

ὦδε καὶ ἀθανάτων ἱερὸς γάμος ἐξετελέσθη  
 οὓς τέκετο κρείουσα Ῥέα βασιλῆας Ὀλύμπου·  
 ἐν δὲ λέχος<sup>966</sup> στόρνυσιν ἰαύειν Ζηνὶ καὶ Ἥρῃ  
 χεῖρας φοιβήσασα μύροις ἔτι παρθένος Ἴρις.

“Así se realizó la sacra boda de los dos inmortales que dio a luz la poderosa Rea para ser monarcas del Olimpo. Y un solo lecho para el descanso de Zeus y de Hera prepara Iris, doncella aún, con sus manos lavadas con perfume” (vv. 131-134).

En consecuencia, la analogía debía constituir un lugar común en la literatura del momento y también Calímaco parece establecer, en el mismo sentido, un paralelismo entre Zeus y Ptolomeo (*H.* I) por una parte, y entre Hera y Arsínoe (*H.* III y IV) por otra.<sup>967</sup> De hecho, se hace especial hincapié en que ambos son hijos de Rea, diosa calificada con el participio en función adjetival κρείουσα que se halla atestiguado en fórmulas de invocación para Ártemis, Deméter y Calypso en autores de época helenística.<sup>968</sup> En Apolonio (IV 95-6), la pareja divina es también garante del matrimonio cuando, por ejemplo, Jasón la pone por testigo de su promesa de matrimonio a Medea: Ζεὺς αὐτὸς Ὀλύμπιος ὄρκιος ἔστω / Ἥρῃ τε Ζυγίῃ, Διὸς εὐνέτις (“que el propio Zeus sea testigo del juramento y Hera Conyugal, esposa de Zeus”). Por tanto, al igual que Hera y Zeus, Arsínoe y Ptolomeo comparten el poder hegemónico y, de este modo, Teócrito destaca en sus poemas a los dioses cuyo culto más interesa a los monarcas.<sup>969</sup>

Además, resulta de interés particular la mención a la diosa Iris en calidad de servidora de Hera, faceta que aparece también en Apolonio (IV 753 y ss.). Habitualmente, Iris es la mensajera de los dioses personificada en el arco iris –ruta por la cual viaja, según Virgilio (*A.* IV 700)– aunque otras veces intercede entre el mundo divino y el humano

<sup>966</sup> El término λέχος marca el estatus de la mujer casada y se alza como símbolo de la unión matrimonial.

<sup>967</sup> FRASER (1972a: 652) analiza detalladamente la aparición de las divinidades en cada uno de los poemas.

<sup>968</sup> Cf. Call., *Dian.* 268; *Cer.* 138; A.R., IV 574.

<sup>969</sup> Vid. BURTON (1995: 152): “As Griffiths has shown, Theocritus’s poetry focuses on gods and heroes favored by the Ptolemaic court, e.g., *Idyll* 26, Dionysus; *Idyll* 18, Helen; *Idyll* 22, the Dioskouroi; *Idyll* 17, Zeus, the deified Alexander, Herakles, Aphrodite and Hera”.

como cuando Zetes y Calais se disponen a arremeter contra las Harpías que devoran las mesas del adivino Fineo y la diosa intercede para que no ataquen a las “perras del gran Zeus” (A.R., II 286 y ss. y 432 y ss.). Para Griffiths (1979: 60 y 73), la delicada imagen de Iris que clausura el *Id.* XVII no es meramente ornamental, sino que sería para la audiencia suficientemente conocida como para añadir un cierto peso y constituir de este modo un símbolo adecuado para la conexión constante que se produce en el idilio entre la tierra y el Olimpo. Esta deidad, que no recibió culto, era hija de Taumante y Electra y hermana de las Harpías. Su papel en Teócrito resulta bastante claro, pues conocido es que el lecho nupcial de los recién casados debía ser preparado por una virgen a fin de dar un toque de pureza al acontecimiento. Con todo, como observa White (1999: 52), ésta debió de ser la única ocasión en la que Iris les hizo la cama a los inmortales. El dato sirve, al mismo tiempo, de contraste entre la castidad de la diosa mensajera, quien se purifica aún más si cabe lavándose las manos, y el “descanso” que van a tener Zeus y Hera en el lecho conyugal quienes, por ser hermanos, precisan de modo especial de estos ritos lavatorios. Así las cosas, la expresión ἔτι παρθένος indicaría, en opinión de Gow (1992b<sup>7</sup>: 346), que Teócrito alude aquí a la boda de Iris y Céfiro, de quienes, según algunas versiones,<sup>970</sup> nació Eros, pues así parece sugerirlo la presencia del adverbio, pero tal vez Teócrito quiera decir aquí que tal boda nunca se celebró, pues ἔτι significa también ‘todavía no’, es decir, ‘incluso ahora’.

## 2.4. Idilio XXIV

En contraposición con la imagen de sólida felicidad del matrimonio olímpico, este poema recrea la tradicional persecución de la celosa y vengativa Hera con los hijos extramatrimoniales de su marido. Al parecer, según la leyenda, la pareja divina no era tan estable como pretende Teócrito en otros lugares, pues no sólo Zeus era incorregiblemente infiel, sino que, en ocasiones, trataba a la diosa con una violencia inusitada golpeándola y llegando a colgarla del cielo con un yunque atado a cada pie. Así pues, en el caso que nos ocupa, la diosa descarga su ira contra Heracles, hijo de su esposo con la mortal Alcmena, a

<sup>970</sup> Vid. Alceo, *fr.* 13; Nonn., XXXI 110 y XLVII 341.

quien se había unido mediante la estratagema de tomar la forma de su marido Anfitríon. Como consecuencia, Hera, airada contra el recién nacido infante, le envía dos serpientes para que lo devoren y este hecho dará lugar al primer episodio de las hazañas de Heracles que concluirá con el estrangulamiento de los dos monstruos:<sup>971</sup>

ἄμος δὲ στρέφεται μεσονύκτιον ἐς δύσιν Ἔρκτος  
 Ὠρίωνα κατ' αὐτόν, ὃ δ' ἀμφαίνει μέγαν ὦμον,  
 τᾶμος ἄρ' αἰνὰ πέλωρα δύω πολυμήχανος Ἥρα,  
 κυανέαις φρίσσοντας ὑπὸ σπείραισι δράκοντας,  
 ὥρσεν ἐπὶ πλατὺν οὐδόν, ὅθι σταθμὰ κοῖλα θυράων  
 οἴκου, ἀπειλήσασα φαγεῖν βρέφος Ἑρακλῆα.

“Mas cuando se vuelve a medianoche la Osa hacia poniente frente a Orión,<sup>972</sup> que luce su gran hombro, la taimada Hera envió sobre el vasto umbral, donde las jambas de las puertas de la mansión dejan resquicio, dos pavorosos monstruos, dos enormes serpientes de ondulantes anillos oscuros, y les ordenó devorar al pequeño Heracles” (vv. 11-16).

Hera es aquí πολυμήχανος (‘rica en ardid’) contra sus enemigos y vemos en este epíteto una reminiscencia homérica, pues ya era aplicado por el de Quíos a Odiseo. En efecto, la diosa anda siempre cavilando a fin de hallar el modo de vengarse de los muchos agravios recibidos por parte de Zeus y parece ser ésta su única preocupación por lo que el adjetivo en cuestión resulta totalmente apropiado al contexto. Ahora bien, el momento en que el poeta sitúa el acontecimiento –versos deudores de *Il.* XVIII 487 y *Od.* V 273– coincide, como ha visto Gow (1992b<sup>7</sup>: 418), con el del nacimiento de Ptolomeo Filadelfo, de forma que el siracusano estaría comparando indirectamente al monarca, no ya con el mismísimo Zeus, sino con el prodigioso Heracles.

### 3. Conclusiones

Las referencias teocriteas a la diosa Hera, breves todas ellas, se encuadran en los distintos aspectos que de su persona conocemos a través de la mitología griega. En síntesis,

<sup>971</sup> Este episodio, como es bien sabido, servirá de inspiración para el *Anfitríon* de Plauto.

<sup>972</sup> La Osa y Orión aparecen también juntos en Eurípides (*Ion* 1153).



podemos afirmar que remiten a su autoridad y a su relación con Zeus, elementos ambos estrechamente vinculados. En efecto, Hera comparte en Teócrito el mando con su esposo y hermano y esta circunstancia parece reflejar el creciente poder de las mujeres de época helenística, especialmente de las reinas como Arsínoe, con quien se identifica a Hera. El poeta habla así de su culto (*Id.* IV 20-22 y 32-34) y menciona los sacrificios de toros en honor de la diosa, especialmente en Lacinia. En cuanto a su matrimonio, el amor de Hera es un amor de esposa y como tal lo refleja el poeta. Este sentimiento la lleva a ser celosa en ocasiones, según se refleja en el *Id.* XXIV 11-16, donde descarga su ira contra Heracles al poco de nacer. Otras veces es la esposa fiel y amante de su esposo que, por analogía, representa el amor de los monarcas. Hay quien se atreve incluso, como Burton (1995: 151), a imaginar la promiscuidad de Ptolomeo reflejada en la figura de Zeus, ante la cual Arsínoe debía resignarse. De acuerdo con este paralelismo, la diosa Hera y su relación con su hermano parecen servir de justificación a la relación incestuosa de los reyes (*Idd.* XV 60-64 y XVII 131-134), aludiendo indirectamente a las bodas de Ptolomeo y su hermana Arsínoe.

Para concluir, debemos mencionar aquí la inclusión en este capítulo de otra deidad, Iris (*Id.* XVII 134), que, por la brevedad de su intervención en el marco de los *Idilios*, hemos creído conveniente tratar conjuntamente con la diosa Hera. Su papel se desarrolla aquí en la línea marcada por la tradición y se presenta como servidora de la esposa de Zeus, encargada de preparar el lecho nupcial, lo cual sucede probablemente en algún momento previo a su matrimonio con Céfiro.

## VI. EOS Y NIX

### 1. Introducción

De acuerdo con el relato de Hesíodo (*Th.* 19), Eos, la aurora, es hija de Hiperión –a veces de Palante– y Tía y hermana de Helios y Selene. Tuvo con Astreo a los vientos Céfiro, Bóreas y Noto, a Eósforo, a las brillantes estrellas y todo cuanto corona el cielo.<sup>973</sup> Según Apolodoro (I 4, 4), fue castigada por Afrodita a estar eternamente enamorada por haberse unido en una ocasión a Ares. Así, raptó al gigante Orión y lo llevó a Delos hasta que fue muerto por Ártemis; también raptó a Céfalo a quien llevó a Siria, donde dio a luz a Faetonte. Pero el episodio más célebre es el de sus amores con Titono: tras raptarlo, lo llevó a Etiopía y tuvo de él a Ematión y a Memnón.<sup>974</sup> Ella le amaba tanto que consiguió que Zeus le otorgase la inmortalidad, pero no le pidió también la eterna juventud. Acosado por los males de la vejez, de él no quedó más que una tenue voz y fue finalmente transformado en una cigarra seca. Generalmente se representa a Eos montada en un carro, anunciando la llegada de la luz solar o como una diosa que abre con sus rosados dedos las puertas del cielo al carro de Helios.

La otra divinidad que aquí tratamos, Nix, es la personificación de la noche, hija del Caos, según Hesíodo (*Th.* 123 y ss.), y hermana del Érebo con quien tuvo a Éter y a Día. De Eris engendró a Moros, a la negra Ker y a Tánato, a Hipnos y a la tribu de los Sueños. Y, siguiendo al mismo autor (*Th.* 211 y ss.), sin ayuda de varón tuvo a Momo, al Lamento y a las Hespérides, así como a las Moiras y las Keres, a Némesis, a Ápate, a Filotes, a Geras y a Eris.

---

<sup>973</sup> Cf. Hes., *Th.* 372 y ss. y Apollod., I 2, 4.

<sup>974</sup> Cf. Hes., *Th.* 984 y ss.; Paus., I 3, 1 y Apollod., III 12, 4.

## 2. Idilios

Eos y Nix coinciden en los *Idd.* II y XVIII, mientras que hallamos a Eos sola en el *Id.* XIII.

### 2.1. Idilio II

En el *Id.* II la diosa Eos aparece en un momento clave cuya finalidad es la de expresar un estado de transición. Su presencia puede tal vez sugerir que, del mismo modo que se experimenta el cambio en el paso de la noche al día, así también ha variado la actitud de Delfis respecto a Simeta. Lo curioso es que, en este contexto, sea precisamente la diosa de la luz la que sirve de introducción a un cambio temático que va a suponer la oscuridad en el alma de la protagonista. Así comienza la tragedia y la agitación de Simeta:

κούτε τι τήνος ἐμὶν ἀπεμέμψατο μέσφα τό γ' ἐχθές,  
οὔτ' ἐγὼ αὖ τήνῳ. ἀλλ' ἦνθέ μοι ἄ τε Φιλίστας  
μάτηρ τᾶς ἀμᾶς αὐλητρίδος ἄ τε Μελιξοῦς  
σάμερον, ἀνίκα πέρ τε ποτ' ὥρανὸν ἔτραχον ἵπποι  
' Αὖ τὰν ῥοδόεσσιν ἀπ' ὠκεανοῖο φέροισαι,  
κεῖπέ μοι ἄλλα τε πολλὰ καὶ ὥς ἄρα Δέλφιν ἔραται.

“Hasta ayer ninguna queja tuvo él de mí ni la tuve yo de él; pero hoy, a la hora en que las yeguas portadoras de la rosada Aurora salían del Océano para recorrer los cielos, me ha venido la madre de nuestra flautista Filista y de Melixo, y me ha dicho, entre otras muchas cosas, que Delfis tenía un amor” (vv. 144-149).

Pero, además, la diosa marca también, en forma de metáfora, la hora aproximada del día, el amanecer, lo cual conforma un tópico ya desde Homero (*Il.* XI 1). Del mismo modo, el adjetivo con el que aparece aquí la deidad es de reminiscencia homérica: ῥοδόεσσιν. En efecto, la expresión ῥοδοδάκτυλος Ἥως constituye una fórmula frecuente en la *Odisea* (II 1, III 404, 491, IV 305, etc.) y responde a la concepción que los antiguos

poseían del mundo. Para los griegos la tierra era un disco plano ceñido por un gran río llamado Océano. Cada mañana el carro de Eos surgía desde el lado oriental anunciando la llegada del Sol, que venía en otro carro tirado por raudos corceles, de los que también habla Teócrito en el *Id.* XXV 85 y ss.

Sin embargo, aunque el cambio de Delfis se ha producido de un día para otro, de forma que Eos ha sido portadora de nueva luz y nuevas tendencias amorosas para el joven, es evidente que la escena se produce de noche, puesto que Simeta le habla a Selene. El tiempo del poema parece estático, dado que no hay acción sino monólogo y, a pesar de ello, el realismo exige marcar de algún modo el transcurso temporal. Esto lo consigue magistralmente Teócrito con la despedida de la protagonista a la diosa lunar y a las estrellas:

χαῖρε, Σελαναία λιπαρόθρονε, χαίρετε δ' ἄλλοι  
ἀστέρες, εὐκάλιοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὀπαδοί.

“Salve, Luna de luciente trono; salve, estrellas, que acompañáis el carro de la Noche serena”  
(vv. 165-166).

Las estrellas acompañan al carro de la Noche y, de este modo, Eos, que va asimismo montada en carro, se equipara con su antítesis, Nix. El hecho de que éstas sean acompañantes (ὀπαδοί) implica necesariamente una idea de movimiento, de forma que, cuando concluye el poema, el contexto sugiere que también la noche llega a su término. El genitivo dórico del epíteto de Nix, εὐκάλιοιο, debe referirse más bien a la tranquilidad de la noche que a la seguridad que proporciona. Apolonio (II 935) se refiere con este adjetivo a un halcón en pleno vuelo y, aplicado a un astro, lo hallamos en Arato (I 100), cuyo escoliasta lo define como ἡσυχος y εὐμενής. De este modo, aunque poco se dice explícitamente, vemos cómo un mundo de sutileza despierta la imaginación del lector.

## 2.2. Idilio XIII

El *Id.* XIII se desarrolla en el contexto de un episodio de la expedición de los argonautas, el rapto de Hilas por las ninfas de una fuente. A fin de realzar el inmenso amor que Heracles sentía por el joven, así como el hecho de que no lo dejara ni a sol ni a

sombra, el poeta describe mediante diversas metáforas los distintos momentos del día. Así, cuando se refiere al amanecer, introduce la tradicional presencia de la diosa de la aurora:

χωρὶς δ' οὐδέποκ' ἦς, οὔτ' εἰ μέσον ἄμαρ ὄροιτο,  
οὔθ' ὀπόχ' ἅ λεύκιππος ἀνατρέχοι ἐς Διὸς Ἀώς,  
οὔθ' ὀπόκ' ὀρτάλιχοι μινυροὶ ποτὶ κοῖτον ὀρῶεν,  
σεισαμένας πτερὰ ματρὸς ἐπ' αἰθαλόεντι πετεύρω,  
ὥς αὐτῷ κατὰ θυμὸν ὁ παῖς πεποναμένος εἴη,  
αὐτῷ δ' εὖ ἔλκων ἐς ἀλαθινὸν ἄνδρ' ἀποβαίη.

“Nunca lo dejaba, ni al llegar el mediodía, ni cuando la Aurora de albos corceles se remontaba a los dominios de Zeus, ni cuando los polluelos piando miraban al nido mientras su madre agitaba las alas en la ahumada percha, pendiente siempre de que el doncel acabara formado según su designio y de que por su propio esfuerzo se convirtiera en un verdadero hombre” (vv. 10-15).

Para Hunter (1999: 269), estas líneas son una elaborada expansión del adverbio οὐδέποκε (‘nunca’), que desarrolla la división homérica tripartita del día, presente en *Il.* XXI 111. Estudiosos post-homéricos explicaban que ἡώς denota la mañana, luego está el mediodía (marcado en el texto por ὄροιτο), mientras δείλη se refiere a la tarde hasta la puesta de sol.<sup>975</sup> Hallamos, además, en esta descripción de Eos una *variatio* cromática, pues el poeta, en vez de referirse a los rosados dedos de la diosa, opta por mencionar los blancos caballos (ἅ λεύκιππος Ἀώς) de su carro. Pero no se trata de una innovación de Teócrito, pues este epíteto λεύκιππος ya había sido aplicado a la misma deidad por Baquílides (*fr.* 20, 5). Se trata aquí de poner de relieve la anábasis de la diosa y su constante movimiento, de forma que, pese al dinamismo de los astros, se destaca la sólida permanencia de Heracles junto a su querido Hílas.

<sup>975</sup> Había también una análoga división tripartita de la noche.

### 2.3. Idilio XVIII

En el *Id.* XVIII Eos aparece en una priamel donde las compañeras de Helena comparan a la novia con la diosa del amanecer. No obstante, como la acción del idilio sucede de noche, las muchachas, llenas de respeto, invocan en su canto a la diosa Nix, porque la consideraban una divinidad peligrosa:

Αὐὸς ἀντέλλοισα καλὸν διέφανε πρόσωπον,  
πότνια Νύξ, τό τε<sup>976</sup> λευκὸν ἔαρ χειμῶνος ἀνέντος·  
ὦδε καὶ ἡ χρυσέα Ἑλένα διεφαίνεται ἐν ἁμῖν.

“Cuando la Aurora se levanta, muestra su rostro hermoso, Noche augusta, y también la clara Primavera, cuando cesa el invierno; de igual forma la dorada Helena lucía entre nosotras” (vv. 26-28).

Eos aparece como ideal de belleza y su hermosura resulta comparable a la más luciente de todas las mujeres griegas. Nix, por su parte, participa del poema como diosa nada carente de importancia a la cual hay que tener en cuenta, pues su condición de πότνια así lo requiere. Montes Cala (1996: 50-1) deduce con acierto que este tratamiento de respeto se debe a que las doncellas han mencionado con imprudencia el rostro hermoso de Eos —pues la noche de bodas aún no ha concluido— y por este motivo emplean una invocación reverencial como mecanismo atenuante de su posible ofensa. Ambas diosas son representaciones de la sucesión natural de la luz entre el día y la noche. En efecto, según Hesíodo (*Th.* 124), la noche precede al día, de suerte que el epíteto de πότνια se adecua a la perfección a su estatus. Así pues, se establece un paralelismo: Helena es tan bella como la luz del día tras la noche, tal y como lo es la primavera tras el invierno. Pero lo que se contrapone aquí no es la hermosura de Helena, sino su forma de destacar entre sus compañeras. Y esta idea se expresa con una estructura tripartita donde la noche y el invierno son, respecto de Helena, cual las muchachas frente a ella. Por tanto, nuevamente aquí se contraponen elementos luminosos y plenos de vida (aurora, primavera) frente a la noche confidente de las jóvenes cantoras.

---

<sup>976</sup> MONTES CALA (1996: 45-7) defiende que la lectura ἄτε transmitida por papiros y códices es original y posee pleno sentido sin necesidad de recurrir a conjetura alguna.

### 3. Conclusiones

Al igual que sucedía ya en Homero, Eos y Nix son en Teócrito divinidades que personifican dos momentos significativos del día (*Idd.* II 148 y XIII 11 para el amanecer; *Idd.* II 166 y XVIII 27 para la noche en general) y, según es habitual, Eos aparece en su carro tirado por yeguas (*Id.* II 147), lo mismo que Nix (*Idd.* II 166). De esta guisa, el siracusano introduce a tales diosas como elemento literario para marcar el tiempo de la narración de una forma elegante y poética. Los adjetivos que las califican son más bien de tipo cromático o de percepción sensorial y así encontramos a la rosada Eos (ῥ Αὐ τὰν ῥοδόεσσας) en el *Id.* II 147; a Eos de albos corceles (ἅ λεύκιππος ῥ Αὐς) en el *Id.* XIII 11 o a la serena Nix (εὐκάλοιο Νυκτὸς) en el *Id.* II 166. Además, Eos es caracterizada en el *Id.* XVIII 26 con una luciente hermosura (ῥ Αὐς καλὸν διέφανε πρόσωπον) que contrasta con la noche confidente de las jóvenes, oposición que también sucede en el *Id.* II. En efecto, la contraposición entre el día y la noche se aprecia en ambos poemas donde la escena ocurre de noche, pero se menciona el amanecer como recurso para iluminar algún aspecto del relato. En el primero, Eos es portadora de nuevas para la protagonista mientras que, en el segundo, se trata de hacer destacar a Helena entre sus compañeras. Pero la idea fundamental que subyace a la presencia de Eos y Nix y que las mantiene estrechamente vinculadas es la idea de movimiento, del eterno devenir de los acontecimientos y de la impotencia de los mortales debida a la imposibilidad de cambiar su circunstancia vital. Éste es, quizás, el sentido más profundo de su aparición en estos poemas, pues los personajes de todos ellos se mueven en la esfera de un destino incierto.

## CONCLUSIONES FINALES

Como ya apuntamos al comienzo, una visión panorámica de la labor realizada nos obliga a matizar ahora el título del trabajo y acotarlo de la siguiente manera: *Mujeres y Diosas en Teócrito: el hombre tras los Idilios*. Los motivos están ya, en parte, explicados allí. De un lado, hemos dedicado nuestro esfuerzo principalmente al estudio de los *Idilios* por razones que no viene al caso repetir aquí. De otro, como toda producción creada por el hombre, también la poesía y, de modo especial, los *Idilios* de Teócrito son al mismo tiempo fruto y reflejo de una experiencia personal concreta, el testimonio de la vivencia de un ser humano en el entorno de su realidad. De ahí que hayamos dirigido nuestra atención al conocimiento del hombre que escribió los versos a cuyo estudio hemos dedicado una parte importante de nuestra propia vida, plenamente conscientes de que la perspectiva biográfica sobre las figuras literarias siempre entraña riesgos.

Las conclusiones finales que presentamos a continuación son fruto de cada parte considerada individualmente, como es natural, aunque tratando de unificar aquellos criterios que coinciden total o parcialmente, según los casos, a fin de no extendernos demasiado ni repetir conceptos de modo innecesario.

El tratamiento de las mujeres en la poesía de Teócrito –como también el de las diosas– ha recibido el influjo de su presencia tanto en otros géneros, como en la tradición literaria anterior. De esta suerte, hallamos mujeres pertenecientes al legado cultural, junto a otras de invención propia y cuya aparición es coyuntural, si bien los patrones que representan están, sin duda, marcados por los cánones precedentes y por la situación de la mujer en la época de nuestro autor. A grandes rasgos y en función de su vínculo con el varón, hallamos en Teócrito un esquema tripartito de la tipología de las mujeres que refleja tres conceptos bien distintos: la idea positiva de la mujer como fiel y amante esposa, madre de sus hijos –Arsínoe (*Id.* XVII), Alcmena (*Id.* XXIV) y Teúgenis (*Id.* XXVIII)–; la idea negativa de la mujer desdeñosa que hace sufrir al hombre –Bombica (*Id.* X), Cinisca (*Id.* XIV) y Eunica (*Id.* XX)– y, finalmente, la idea de la mujer abandonada –Simeta (*Id.* II)–.



No obstante, existen otras variedades en la tipología que en nada se relacionan con el tema del amor, cual la de la esposa que despotrica de su marido, las esclavas que asumen un papel social o las menciones de las mujeres cuya presencia sirve a modo de *exemplum* de una causa mayor –las mujeres del mito– o añade una información complementaria –Clearista, Alcipa y Nomea–. En todo caso, como ha observado la Dra. Aguilar (1996: 83) a propósito de la *Odisea*, también en Teócrito parece haber una división clara entre mujeres “buenas” y mujeres “malas”.

En ocasiones, las mujeres son denominadas con términos generales que aportan una información acerca de su estatus o del momento vital en que se encuentran. Así, de forma habitual, según hemos visto en los capítulos correspondientes, el sustantivo *παρθένος* designa a la joven en un momento previo al matrimonio, lo mismo que *κόρη*, pero esta última forma implica un rechazo al trato con el sexo masculino. *Παῖς*, por su parte, posee unas connotaciones más amplias de libertad para la muchacha así llamada, a veces con un cierto matiz de indecencia añadido. Por último, *γυνή* parece designar preferentemente a la mujer casada que ha adquirido un estatus consolidado, pero también puede aludir a la mujer en sentido general o incluso referirse a un personaje anónimo concreto (*Id.* I 82) cuya condición ignoramos. Otras veces, las mujeres son, significativamente, protagonistas de poemas (*Idd.* II, XV, XVIII, XXIV y XXVI) o elementos de suma relevancia (*Idd.* VI, XI, XXVII o XXVIII), lo cual sugiere, cuando menos, un interés de parte del autor por el conocimiento del mundo femenino, sin menoscabo de la herencia literaria que ya ofrecía una desarrollada tipología de personajes femeninos, sobre todo en el género dramático. Incluso las esclavas –dejando aparte las heteras–, aun siendo personajes mudos, sirven para mostrar el talante y el estatus de sus dueñas. Ya hemos visto cómo hay una suerte de jerarquía entre aquéllas que poseen nombre propio y cuya tarea principal es la de acompañar y atender a sus amas y las que son anónimas, procedentes en su mayoría de Tracia, Frigia y Fenicia y dedicadas a cuidar de los niños y al desarrollo de labores artesanas. A nuestro entender, esta jerarquía, así como el desequilibrio que se respira en las relaciones ama-esclava donde las siervas, pese a ser dóciles y obedientes no son bien tratadas, corresponde a un fiel reflejo de la realidad de la época. Creemos también que Teócrito recrea con notoria fidelidad el ambiente que rodea a las artistas-heteras, mostrándolas en diversas situaciones de la vida, así como en sus etapas de juventud y de vejez. En efecto, aunque en los *Idilios* nunca se mencionen explícitamente las heteras, sí hay algunas mujeres que tienen todos los visos de pertenecer a esta categoría social –

Bombica, Cinisca, Filista, Melixo y la cantante del *Id.* XV, por ejemplo—. Ya hemos visto cómo las madres de las tres últimas, mujeres vinculadas a la alcahuetería y la magia, delatan su estatus social, ya que a estos menesteres se dedicaban las heteras una vez alcanzada la vejez. Pero, a diferencia de la Comedia Nueva donde su imagen no es en absoluto negativa, en Teócrito las heteras se hallan casi todas relacionadas con el sufrimiento del sexo masculino, excepto Filista y Melixo, cuya presencia acompaña el anuncio de la desgracia de una mujer, Simeta. En este sentido, la protagonista del *Id.* II es tratada como un personaje masculino, lo cual se halla en la línea de nuestra hipótesis, según la cual —como veremos— el autor se identifica con este personaje. Con todo, si Bombica y Cinisca son heteras, también les está permitido rechazar al varón que las desea. Probablemente, en el caso de la primera, la razón se encuentre en el humilde estatus de su pretendiente, un segador; en el de la segunda, tal vez se deba a que Cinisca es una niña enamorada y su juventud le impulsa así a salir huyendo del simposio. En su etapa postrera, las viejas heteras se dedicarían a la alcahuetería, la magia o la superstición, pero sin suponer ya ningún peligro para el elemento masculino. Por eso, son figuras neutras que no atacan al varón —aunque la madre de Filista y de Melixo resulte dañina para Simeta—, pues su capacidad destructora parece haberse agotado junto con su poder de atracción sexual.

También las siracusanas y las reinas helenísticas, creemos, ofrecen un interesante testimonio del ambiente social que envolvía la existencia del autor. A diferencia de ellas, encontramos mujeres que, como casi todas las del mito, sin ser reflejo de ninguna realidad concreta aparecen en forma de notas eruditas y sin protagonismo propio. Su presencia parece, en la mayoría de los casos, meramente ornamental sin más pretensión que la de hacer una referencia más o menos ingeniosa al elenco cultural griego. Sin embargo, todas encubren un mensaje de sofisticada elaboración. Tal es el caso, por ejemplo de la sutil comparación de Simeta con Ariadna (*Id.* II 46) o de la mención de Circe y Medea por parte de la joven que desea ser tan diestra en materia mágica como aquéllas. También Atalanta (*Id.* III) sirve al cabrero de ejemplo para mostrarle a su amada que incluso las mujeres más difíciles sucumbieron al amor, mientras que Clícia (*Id.* VII), Hécuba (*Id.* XV) y Deípíle (*Id.* XVII) aparecen como testimonio de la nobleza de linaje de algún otro personaje relevante del poema. Con todo, según hemos visto ya, existen tres idilios en los que las mujeres del mito —Helena (*Id.* XVIII), Alcmena (*Id.* XXIV) y las ménades (*Id.* XXVI)— cobran un protagonismo propio, pues la leyenda constituye el argumento principal.

Respecto a las siracusanas, no hay duda de que el testimonio de Teócrito describe, en cierto modo, la realidad social: la xenofobia imperante respecto de los egipcios, la

tendencia de los griegos a casarse con otros griegos, los matrimonios faltos de amor de las protagonistas y sus despóticas actitudes con las esclavas, la frugalidad de los hogares frente a la riqueza del palacio, así como los restantes detalles relativos a la vida doméstica de estas mujeres. Sin embargo, si en Teócrito el varón aparece como una figura ridícula, no es porque lo sea, sino porque lo vemos a través de los ojos de una mujer. Y ciertamente el hombre no debía carecer de autoridad cuando Gorgo se va corriendo a casa temiendo el enojo de su esposo si no está la comida preparada, momento que recrea la brusca vuelta a la realidad tras la ilusión de la libertad femenina. Además, es claro que las siracusanas viven anacrónicamente una situación preceptiva en la Atenas del s. V a. C. —recreada a menudo en la Comedia Nueva—, pues salen de casa con un pretexto festivo y acompañadas de sus esclavas, lo mismo que Simeta. Pero ellas, como también su autor, son siracusanas en Alejandría. Por este motivo, creemos que su sorpresa al salir a la calle refleja el desconcierto del inmigrante llegado a Egipto ante las diferencias culturales que hallaría, sorpresa referida fundamentalmente al caos callejero y a las particularidades dialectales de la lengua hablada. En este sentido, resulta interesante el testimonio del rechazo griego, no sólo de los que no eran griegos, sino también de los inmigrantes sicilianos. A través de las siracusanas, estaríamos escuchando la voz del autor que expresaría su sentir, recién llegado a una tierra extraña.

En lo que se refiere a la posición de Teócrito respecto de las reinas, en especial Arsínoe II, creemos que su ambigüedad, notoria en diversos lugares, es consciente y deliberada, de forma que el poeta deja al criterio del lector la interpretación que debe dar a sus versos. Es cierto que, en una primera lectura, la comparación de la reina con Helena parece un elogio, pero también puede entenderse en ello un subrepticio ataque. De esta suerte, tras una máscara de sencillez, Teócrito, cual funámbulo, camina por la única cuerda que le permite gozar de la libertad de expresión, la de la ambigüedad. Pensamos que, en el fondo, Teócrito era un espíritu libre y crítico, cuya inteligencia podía, sí, ponerse al servicio de un monarca, siempre y cuando le quedase a él un último reducto de complicidad consigo mismo. El juego de ambigüedad lo da la propia pareja mítica: en efecto, Teócrito busca raíces en Homero que le permitan hacer uso de la polisemia: por una parte, la visión fatídica de Helena y su traición a Menelao; por otra, la relación de estos personajes con Egipto, precisamente la tierra a donde se fue la verdadera Helena mientras su espectro acompañaba a Paris a Troya (recordemos la *Palinodia* de Estesícoro y la *Helena* de Eurípides). Por tanto, Helena se eleva como modelo de virtud o de destrucción, dos caras de una misma moneda, lo mismo que Arsínoe, y es posible que Teócrito utilice

así el personaje de la reina para evitar las referencias directas a la política. La visión que ofrece de las mujeres de los monarcas parece positiva, como la de las madres, pero la crítica subyace por doquier, sobre todo, en la identificación entre Helena, Arsínoe y Afrodita, así como en la de Berenice y Afrodita, porque si las hijas se parecen a las madres –según es creencia manifiesta en nuestro autor–, de algún lugar le debía venir a Arsínoe su talante y de ahí que se la llame en el *Id.* XV 110 ἡ Βερενικεία θυγάτηρ, Ἐλένα εἰκῶτα.

En ocasiones, a partir del tratamiento de las mujeres, se puede entrever la opinión de Teócrito con respecto a determinadas cuestiones, como son la magia, la superstición o las artes adivinatorias, cuya presencia es más o menos relevante en los *Idd.* II, XV y XXIV, así como en el *Id.* XXI, si bien este último es espurio. La postura de Teócrito ante estos asuntos, la magia y la superstición fundamentalmente, parece clara: el siracusano no cree en ellas, pese a que en algunos poemas inserte estos motivos a modo de tejido básico para la *variatio*. De hecho, excepto en el *Id.* XXIV que recrea un mito consagrado, lo sobrenatural cobra ciertos tintes caricaturescos –*Idd.* II y XV–, aunque a veces se exprese sin más una opinión que descalifica la autoridad de creencias ancestrales como en el *Id.* XXI, donde se afirma abiertamente: οὗτος ἄριστος / ἔστιν ὄνειροκρίτας, ὁ διδάσκαλός ἐστι παρ’ ᾧ νοῦ (“el mejor intérprete de los sueños es aquel cuyo maestro es el buen sentido”, vv. 32-3). Frente al mundo de la superstición tenemos el de la religiosidad tradicional con la cual aquél se entremezcla. Así, las grandes fiestas de los *Idilios*, las Talisias en honor de Deméter y las Adonias en honor de Adonis, realzan los dos ambientes clave de la poesía teocritea: el campo y la ciudad. Pero el espacio que en la literatura precedente era propio de la plegaria dirigida a los dioses olímpicos, viene ocupado en los poemas bucólicos y en los mimos por una forma de conjuro y de superstición popular que se materializa en gestos apotropaicos (*Idd.* VI 39; VII 126 y ss.) o en la κοσκινομάντεια (*Id.* III 31 y ss.), entre otros. Por tanto, aparte de las Adonias o las Talisias, es la magia, no la religiosidad olímpica, la que orienta el acercamiento a lo sobrenatural. Por añadidura, resulta significativo que la mujer en Teócrito, cuando se relaciona con el sentimiento religioso, nunca es para nada positivo, según hemos visto en los apartados que tratan a Simeta, a las siracusanas y a las ménades.

Otro aspecto interesante en la poesía teocritea es el reflejo de la relación de amistad entre los personajes femeninos a través de la ropa. En efecto, en determinadas ocasiones, prendas diversas sirven de pretexto para relacionarse las mujeres, ya sea a través de

intercambios o de comentarios relativos a ellas. Además, el atuendo femenino es un elemento relevante en varios poemas y constituye un dato significativo en tanto que puede ayudarnos a fechar el contexto de ficción literaria de algunas composiciones y ser un indicador de la época en la que se ambientan. Así, por ejemplo, si, como sugiere Gow, el ἔμπερόναμα reemplaza al χιτῶν en época helenística, resultaría que Praxínoa viste a la moda de los tiempos de su autor, mientras que Simeta pertenece a una época anterior, lo cual se halla en sintonía con el anacronismo de su tratamiento también en otros aspectos. De otra época son asimismo las mujeres a las que se refiere la cantante del *Id.* XV, entre las que parece incluirse ella misma: llevarán la cabellera suelta, el pliegue del vestido sobre los tobillos y los pechos desnudos. En efecto, la moda helenística imponía el περυνή debajo del pecho con lo que la parte superior del vestido, una vez desbrochada, difícilmente podía llegar a los tobillos. Y este anacronismo se halla acorde con la descripción de la escena.

Por añadidura, vemos a Teócrito hablar del atuendo femenino con una gran riqueza de vocabulario. Los poemas testimonian al mismo tiempo diversos aspectos de la vida cotidiana de las mujeres a través del vestido: la indumentaria, el intercambio de prendas, la confección de los propios trajes, el aseo, el comercio de la lana y las telas, los precios, las discusiones, etc., y a veces también, según acabamos de ver, algunos anacronismos sirven para situar temporalmente los personajes o determinar incluso su estatus social.

De otro lado, queremos destacar el interés de dos mecanismos de caracterización ya habituales también en otros géneros como la comedia: la carga semántica subyacente en las distintas denominaciones de los personajes femeninos o la ironía oculta tras los epítetos que, como χαρίεσσα ('encantadora'), se aplican siempre a mujeres que terminan siendo una calamidad para el hombre. En cuanto a los nombres de las mujeres, observamos que la mayoría de ellos son parlantes y su significado encierra un simbolismo oculto de clara repercusión en la trama de los poemas en los que intervienen. Naturalmente, no sucede de esta manera cuando se trata de mujeres del mito ni de mujeres reales –a no ser Teúgenis (*Id.* XXVIII 13 y 22), 'la nacida de la divinidad', aunque esta coincidencia es meramente casual–, las cuales, lo mismo que las diosas, poseen un nombre que viene dado por la tradición y no depende de la voluntad del autor. Así, por ejemplo, según hemos ido viendo a lo largo de nuestra exposición, el de Simeta (*Id.* II 101 y 114) está formado a partir de σιμός y de αἶξ o de αἶθω, de forma que el sentido erótico del primer término se adecua al papel de la joven en el poema. Su nombre podemos además ponerlo en relación con

Cinisca (*Id.* XIV 8 y 31), diminutivo de κύων, denominación apropiada para una hetera por sus connotaciones zoológicas. Otros nombres femeninos que indican la profesión o la categoría social de los personajes que designan son Bombica (*Id.* X 26 y 36) que, relacionado con βόμβυξ, denota claramente la actividad profesional de esta joven; Filista (*Id.* II 145), superlativo dórico de φίλος, que se refiere a una mujer “queridísima”, probablemente porque es una hetera, pues además se dedica al arte musical, lo mismo que su hermana Melixo, cuyo nombre, a su vez, se vincula verosímilmente con μελιστής. También la profesión de Nomea (*Id.* XXVII 42) resulta evidente a partir de su nombre, pues ‘pastora’ debe de ser con probabilidad la madre del pastor Dafnis. Por otra parte, Anaxo, formado a partir de ἄναξ, sugiere un estatus social de noble origen y Acrotíme (*Id.* XXVII 44), ‘la que goza de una alta estimación’, denota asimismo una posición social elevada –o al menos así quiere hacérselo ver su pretendiente–. Pero, a veces, la denominación de las mujeres se refiere a su carácter, como sucede con Praxínoa (*Id.* XV 1, 5, 34, 56, 65, 78, 96 y 145), siempre ‘dispuesta para la acción’, cuyo nombre formado por πρᾶξις y νοός, revela una naturaleza dominante. Otras dos mujeres desdeñosas tienen un nombre que delata su actitud vital: Alcipa (*Id.* V 132), formado a partir de ἀλκή y de ἵππος, sugiere la idea de una indómita potrilla que se resiste a besar a Comatas y Eunica (*Id.* XX 1 y 42), de εὖ y νίκη, revela que no cede a los deseos de su pretendiente. Otras dos mujeres homónimas, llamadas Clearista (*Id.* II 74 y V 88), de κλέος y ἄριστη, poseen un nombre de significado que se adecua a los contextos en los que aparecen: el de la primera es ideal para Simeta, quien necesita revestirse de buen renombre y por ello se cubre con el manto de Clearista; la segunda, que arroja manzanas a Comatas, representa la buena fama que lo persigue, según él mismo quiere hacer notar. Por último, dos esclavas poseen también un nombre que dice mucho de ellas: Éunoa (*Id.* XV 2, 27, 54, 67, 68 y 76) encarna a la esclava benévola, según indica su nombre formado a partir de εὖ y de νοός y Eutíquide (*Id.* XV 67), de εὖ y τύχη, es la sierva que trae el éxito, pues, tras su aparición, las siracusanas consiguen llegar al palacio.

Además, a los nombres parlantes se suma la caracterización que aportan los epítetos. Éstos resultan de una riqueza connotativa que sirve en ocasiones al poeta para jugar y deleitarse en la ironía. Así, por ejemplo, ya hemos hablado de χαρίεσσα, que se aplica generalmente a mujeres inalcanzables y desdeñosas –Amarilis (*Id.* IV 38), Bombica (*Id.* X 26 y 36), Galatea (*Id.* XI 30), Cinisca (*Id.* XIV 8) y Helena (*Id.* XVIII 38)–, excepto en el *Id.* III 45. En este lugar, Pero, una mujer seducida, sirve de ejemplo al cabrero que desea

conquistar a Amarilis a quien paralelamente –he aquí la intención– también invoca con el mismo adjetivo (*Id.* III 6). En otras ocasiones, los epítetos se refieren al aspecto físico – recordemos el ambivalente εὐρύστερνος referido a Atenea en el *Id.* XVIII–, sobre todo al ideal de belleza femenina, que es el mismo para las mujeres y para las diosas, aunque en este sentido poco es lo que los poemas revelan. Por una parte, el tener las cejas oscuras era ya un tópico de hermosura en Homero, tanto para el hombre como para la mujer, y Teócrito hereda este rasgo de la estética. Por eso, el adjetivo κυάνοφρυς califica a una joven que anda con un viejo (*Id.* IV 59), así como a Deípila (*Id.* XVII 53) y a Amarilis (*Id.* III 18). Sin embargo, el ser cejijunto, σύνοφρυς, era un rasgo de fealdad. Probablemente por este motivo la muchacha que persigue a Dafnis (*Id.* VIII 72) es rechazada por su pretendido y lo mismo le sucede a Polifemo de quien Galatea rehuye a causa de sus cejas, según él mismo afirma (*Id.* XI 31-3), pero es que probablemente la ninfa nada sepa de belleza. De hecho, la razón principal que lleva a las muchachas a rechazar a sus amantes es el aspecto físico (*Idd.* III 8-9 y XI 31-3) y, como consecuencia, ellos llevan una herida en el corazón (*Idd.* III 17, XI 15-6).

Otra característica propia de la belleza ideal –lo mismo de mujeres que de diosas– es la blancura. Así, por oposición a este ideal, hallamos que Bombica es ἀλιόκαυστος (*Id.* X 27), tal vez porque sale mucho a la calle, aunque su enamorado Buceo dulcifique este rasgo negativo y prefiera verla μελίχλωρος (*ibidem*), ironía que da testimonio de cuán ciego es el amor. Así también la criada de Mermnón es ἡ μελανόχρως (*Id.* III 35) y, aunque irresistible, sin embargo, el cabrero no la quiere. Contrariamente a ellas, destaca la tez blanca de la ninfa Galatea (ᾠ λευκὰ Γαλάτεια, *Id.* XI 19), más blanca que la leche cuajada (v. 20). De esta guisa, Teócrito emplea ambos tópicos como rasgos de belleza femenina y su ausencia sirve, en ocasiones, como efecto de ironía.

Sin embargo, hay veces que los adjetivos, como sucede con las Musas, se refieren más bien a una clasificación de sus tipos (βουκολικάι, Πιερίδες) o a su genealogía (Ὀλυμπιάδες) y no parecen tener ninguna relevancia específica. Así, también las ninfas se hallan casi siempre sin epíteto cuando se presentan como colectivo en plural y, cuando lo tienen, éste está tomado de la tradición y se refiere a su apariencia externa (*Id.* VII) o a sus cualidades físicas (*Id.* XIII). En su versión singular, los adjetivos también hacen referencia a cualidades sensoriales o al aspecto físico (*Idd.* III, VIII, XI y XXI), sin que ello sea óbice para que el poeta juegue en ocasiones con la polisemia, según hemos visto en relación con χαρίεσσα (*Idd.* III, IV) y βαθύκολπος (*Id.* XVII). Otras veces, los personajes,

especialmente las diosas, aparecen con su epíteto tradicional, como Atenea, que es llamada γλαύκας (*Idd.* XX y XXVIII); Deméter que es ἀλωΐς y εὐπεπλος (*Id.* VII) o πολύκαρπος y πολύσταχυς (*Id.* X) y Perséfone que es Μελιτώδης (*Id.* XV).

En época helenística, uno de los motivos favoritos es, cómo no, el del amor, que se llena de tópicos y, dentro de este gran tema, la sintomatología del enamorado adquiere especial relevancia. Según esto, los versos de Teócrito y otros poetas como Apolonio y Calímaco se dejan traspasar por la fuerza de los sentimientos y las pasiones. Así pues, uno de los temas centrales, si no el principal, de los *Idilios* es el asunto del amor no correspondido que causa la aflicción del amante. Y esto sucede tanto en el de índole heterosexual como en el homoerótico masculino, habida cuenta de que Teócrito no refleja relaciones de carácter lésbico. Resulta significativo, en este sentido, que la diosa Afrodita no aparezca, sino ocasionalmente y de soslayo, en aquellos poemas donde el amor es de tendencia homosexual, marcando así de forma fehaciente su implicación en el amor de las mujeres. Pero es que Afrodita es una diosa que causa la muerte de aquéllos que se atreven a amar como Dafnis o Adonis y, además, se regocija de ello, según sugiere su sonrisa casi sádica ante el sufrimiento de Dafnis (*Id.* I 96). Por tanto, como asimismo ha visto Burton (1995: 80), un motivo clave en la poesía de Teócrito lo constituye la aniquilación de jóvenes varones a causa de hembras poderosas, generalmente por mediación de Eros. En tal sentido, la presencia de este dios es herencia de la caracterización de Afrodita en el *Hipólito* de Eurípides. Así, Dafnis (*Id.* I) se suicida para escapar a la amenaza de la diosa que representa el poder erótico; Hilas (*Id.* XIII) desaparece ahogado por amantes ninfas; Adonis (*Id.* XV) muere anualmente después de reunirse con su amada Afrodita. En la misma línea, se mencionan (*Id.* III 49-50) los temas de Endimión –amante de Selene, condenado a dormir para siempre– y de Jasón –amante de Deméter, muerto a causa de un rayo–. Otras veces, todo queda en un ataque verbal como el que le dirige Simeta a Delfis (*Id.* II 160) o la amenaza de suicidio con que el cabrero presiona a su pretendida (*Id.* III). Únicamente en una ocasión (*Id.* XXVI), el móvil causante de la destrucción de un hombre –Penteo, despedazado a manos de sus propias familiares– no es el amor, pero esta circunstancia viene determinada por la tradición mítica precedente. Además, resulta significativo que, para los que sufren por amor, el número once sea una cifra importante: Simeta soporta la fiebre en cama durante diez días (*Id.* II 86), pero el undécimo se le torna insoportable (*Id.* II 157); Buceo lleva once días enamorado (*Id.* X 12); el cíclope Polifemo cría once cervatos para su amada Galatea (*Id.* XI 40) y Ésquinas se halla en el día crítico de



su sufrimiento, el undécimo (*Id.* XIV 45). En cualquier caso, es claro que en su inmensa mayoría los personajes teocriteos se ven atormentados por el mal de amores y pensamos que esto podría tener su origen en una experiencia vital determinante en la existencia del poeta, quien estaría transformando en literatura –quizá como forma de aliviar las penas según él mismo afirma en los *Idd.* X 24-25, XI 3 y XXII 221– el propio peso de la vida. De este modo, si bien, como ha sugerido Legrand (1972<sup>7</sup>: 71), el *Id.* XI dedicado a Nicias quizás tenga ocasión de un amor no correspondido de éste, es posible que el autor mismo no se hallase tampoco ajeno a este sentimiento: Teócrito, igual que su cíclope, podría estar buscando refugio en las Musas como remedio terapéutico contra el mal de amores y, al mismo tiempo, se lo recomendaría a su amigo.

Por tanto, el siracusano, especialmente sensible a esta faceta cruel de la diosa, vincula siempre a Afrodita con la desgracia de varones que sufren a causa del desdén de una mujer –o deidad femenina– poderosa, como la γυναι del *Id.* I, Amarilis (*Id.* III), Bombica (*Id.* X), Galatea (*Id.* XI), Cinisca (*Id.* XIV) o Eunica (*Id.* XX). En este sentido, no existe diferencia entre mortales y diosas, sino que importa sólo la cualidad femenina de estos dos colectivos, al ser ambos indistintamente crueles por igual. Este hecho se infiere a partir de detalles como el de la sonrisa de la mujer del vaso cuyos dos pretendientes se disputan en el *Id.* I 32, sonrisa semejante a la que acabamos de señalar de Afrodita en el *Id.* I 96, lo cual se halla en sintonía con la frivolidad característica que Teócrito atribuye habitualmente al género femenino. No hemos dedicado un capítulo a las mujeres desdeñosas, pese a su significativa relevancia en la obra del siracusano, debido a su heterogeneidad, pues entre ellas se encuentran mujeres anónimas como la de la ἑκφρασις del *Id.* I, artistas como Bombica y Cinisca, e incluso diosas como Galatea u otras identificables con ellas cual Amarilis en el *Id.* III. Pero es que no sólo las mujeres desdeñosas provocan la desgracia del varón, sino también aquellas que van a desposarse, como Helena (*Id.* XVIII), o las casadas, como las criticonas siracusanas (*Id.* XV). Y tal vez debamos contar entre ellas a Téugenis (*Id.* XXVIII), quien, según hemos visto, podría ocultar tras su aparente benignidad un paralelismo con las fatídicas tejedoras, al modo de Aracne y las Moiras, tejiendo el triste destino del infeliz Nicias. En cualquier caso, todas ellas son un gran mal para el hombre. En efecto, ya hemos visto cómo Helena es un peligro en potencia para el bienestar de Menelao y tampoco parecen felices los maridos de las extranjeras en Alejandría. En definitiva, subyace en ello la idea ya expresada en forma de

priamel en el *Id.* VIII, según la cual el deseo por una mujer es causa de φοβερὸν κακόν para el hombre:

δένδρεσι μὲν χειμῶν φοβερὸν κακόν, ὕδασι δ' αὐχμός,  
 ὄρνισιν δ' ὕσπλαγξ, ἀγροτέροις δὲ λίνα,  
 ἀνδρὶ δὲ παρθενικᾶς ἀπαλᾶς πόθοις. ὦ πάτερ, ὦ Ζεῦ,  
 οὐ μόνος ἡράσθην· καὶ τὸ γυναικοφίλας.

“Para los árboles la tempestad es mal terrible; para el agua, la seca; para las aves, el lazo; para la caza, la red; para el hombre, el deseo de una tierna doncella. ¡Ay, padre Zeus! No amo sólo yo, a ti también te enamoran las mujeres” (vv. 57-60).

Así pues, en términos generales, podemos afirmar que las mujeres de Teócrito “maltratan” a los hombres (o ellos viven su situación como maltrato), hecho que se deja traslucir en algunos verbos como ἰάπτω (*Id.* III 17), ὑβρίσδει (*Id.* X 9) o λυμαίνεται (*Id.* X 15), que denotan la fatal herida con que las mujeres atormentan a los hombres. De modo semejante, también en el plano divino, según ha observado Kossai (2002b: 83), cuando Pan –el elemento masculino– desaparece, todo se altera: la armonía se rompe, Afrodita complica el deseo con sentimientos y dudas y Deméter exige el duro trabajo de la tierra. No obstante, hay dos casos en los que sucede la situación inversa, uno en el plano divino, otro en el humano. En el primero (*Id.* VI), es Polifemo quien desprecia el amor de la ninfa Galatea, pero es claro que este irónico mundo al revés constituye probablemente para el autor una pequeña venganza personal en forma literaria contra el género femenino. El segundo (*Id.* II), presenta a una mujer que padece por causa de un varón, pero ésta es, según hemos visto en el capítulo correspondiente, una mujer con varios rasgos propios de la personalidad masculina, de tal modo que no podemos evitar el pensar que, en definitiva, bajo el personaje de Simeta subyace, en realidad, la esencia de un hombre: Teócrito. Un dato importante que apunta en esta dirección se halla en la propia etimología del nombre de la protagonista. En efecto, si es verdad que el personaje de Σιμίχιδας (*Id.* VII) – recordemos que, a su vez, Simíquidas amaba a Mirto sin ser correspondido– encubre la persona del autor y teniendo en cuenta que, según los escolios, este nombre alude a un rasgo de su fisonomía –a su nariz roma o chata, en griego σιμός–, resulta evidente también su coincidencia con la etimología de Σιμαίθα. No olvidemos en este punto que también el cíclope Polifemo, sumamente desgraciado en el amor, tiene asimismo la nariz chata, aunque el poeta inserte este dato mediante una *variatio*: πλατεῖα δὲ ῥίς (*Id.* XI 33).

Además, según hemos hecho notar en el capítulo referido a las ninfas, incluso el cabrero del *Id.* III ha sido en ocasiones identificado con Teócrito debido a que el adjetivo σιμός del v. 8 recuerda al nombre de Σιμιχίδας, detalle que, según nuestra hipótesis, es claro indicio de que Teócrito construye sus personajes sobre la base de un material autobiográfico. Téngase en cuenta, asimismo, que existe todavía una referencia más conectada con este aspecto: un personaje llamado Simo (*Id.* XIV 53) se había enamorado de una mujer falsa (Σῖμος, ὁ τᾶς ἐπιχάλκω ἐρασθείς) y había tenido que embarcarse para olvidar su amor. Es más, tanto Simo como Tiónico habrán de dirigirse a la corte de Ptolomeo a fin de superar con sus servicios al monarca el dolor que les causa su sufrimiento amoroso y es tal vez esto lo que hace Teócrito en su vida real, pues también él se encamina hacia el reino de Egipto en busca de protección. De este modo, parece evidente que estos nombres, relacionados con una etimología de connotación erótica (Σιμαίθα, Σιμιχίδας, σιμός, Σῖμος) y referidos a personajes desgraciados en el amor, constituyen una suerte de clave que encubre probablemente la personalidad del autor y que, al modo de la σφραγίς de los arcaicos, deja traslucir una genuina preocupación en el terreno afectivo. En consecuencia, dos son los *remedia amoris* que propone nuestro poeta, ambos practicados por él mismo: el servicio al monarca y el *ars poetica*.

Pero eso no es todo. Si en la mayoría de poemas teocriteos la mujer es la causa del sufrimiento masculino, la perdición de Simeta viene también motivada por otras mujeres: la nodriza tracia de Teumáridas (v. 70), a instancia de la cual la joven acude a la procesión que origina su futura desgracia amorosa, y la madre de la flautista Filista, desencadenadora de su sufrimiento al comunicarle que Delfis tiene otro amor (v. 149). No obstante, Simeta es consciente de que Delfis es el responsable último de su desventura y así lo manifiesta en el v. 23: Δέλφις ἔμ' ἄνιάσεν (“Delfis me ha causado una pena”). Así pues, si el *Id.* II es una obra de madurez –de lo cual se halla plenamente persuadido Legrand (1972<sup>7</sup>: 94)–, resultaría que Teócrito habría madurado el estilo compositivo al tiempo que su mundo interior de sentimientos hasta el punto de conseguir plasmar sus inquietudes transportadas a un personaje femenino. En nuestra opinión, pues, el conjunto de estos detalles sugiere que Teócrito deja traslucir en su poesía un cierto eco de su propio sentir vital: algún desengaño ha debido marcar en un momento dado de su existencia –con probabilidad anterior a su estancia en Alejandría– su trayectoria ulterior, de forma que podemos entender que es la voz del poeta la que subyace tanto en los varones desdeñados como en la abandonada Simeta. En este personaje –no exento de ridiculización– se conjuga el

rencor hacia el género femenino con la manifestación implícita del propio dolor causado por una pena de amor.

En cuanto a los poemas que recrean un amor homoerótico masculino no correspondido, los *Idd.* XXIII, XXIX y XXX, pensamos que deben su contenido a la imitación –formal y, consecuentemente, conceptual– de los versos de Safo. En efecto, a excepción del primero que es, casi con certeza, espurio, los otros dos están formados por versos de catorce sílabas, al estilo de los de Safo y Alceo. De esta guisa, resultaría que el reflejo del mal de amores entre hombres podría deberse a la voluntad de recrear la temática homosexual sáfica, pero trasladada a un mundo masculino. En cualquier caso, el contraste en el *Id.* XXX entre un viejo y un joven y la forma particular de cada cual de vivir el amor, obsesivo el uno y pasajero el otro, estaría reflejando asimismo el tormento amoroso del poeta identificado en la figura del personaje de más edad.

En suma, pese a que los estudiosos modernos apenas se han interesado por el personalidad de Teócrito –como sucede, por lo demás, con la mayoría de autores antiguos debido, en parte, a la escasez de datos–, podríamos concluir que fue un hombre sensible que conoció los tormentos de amor –de ahí sus consejos a Nicias, a Buceo y a Ésquinas, puestos en práctica por él mismo–. Creemos que era, además, respetuoso con los progenitores por varios motivos. Por una parte, todos los personajes que se manifiestan en este sentido adoran a sus respectivos padres como, por ejemplo, Ptolomeo II Filadelfo, que los honraba mediante la construcción de templos (*Id.* XVII 123). Por otra, la visión de las madres es siempre positiva –excepto tal vez en el caso de Praxínoa (*Id.* XV 40-2)– y, cuando Teócrito presenta al padre y a la madre a la vez, se trata siempre de uniones felices. Sólo cuando la madre procede del mito puede llegar a ser incluso cruel, como Ágave (*Id.* XXVI). En cierto sentido, también las diosas Toosa y Afrodita (*Idd.* XI y XIX, respectivamente) parecen mostrar una cierta dosis de maldad, aunque sólo sea aparente. En efecto, en el caso de la primera es su hijo despechado quien la recrimina injustamente; en el de la segunda, vemos cómo quiere sencillamente aleccionar a su hijo por su propio bien.

Un dato más que informa de la relevancia de la mujer en los *Idilios* es el tema de la maternidad y las clasificaciones matrilineales. Parece ser que en la primitiva sociedad griega el sistema onomástico y hereditario se realizaba basándose en el elemento femenino y huellas de esta situación las encontramos todavía en los poemas teocriteos. Por ejemplo, la cantante es “hija de la argiva” (*Id.* XV 97); Afrodita es “hija de Dione” (*Id.* XV 106); Arsínoe es “hija de Berenice” (*Id.* XV 110); Aquiles es “hijo de Tetis” (*Id.* XVII 55); Cástor y Pólux son “hijos de Leda” (*Id.* XXII 1); Heracles es “hijo de Alcmena” (*Id.* XXIV

20) y Dioniso es “hijo Sêmele” (*Id.* XXVI 6). En efecto, estas pinceladas no sólo dan testimonio del gusto de la época por las genealogías, sino también de la preferencia particular de Teócrito por la mención de la ascendencia materna frente a la paterna. En esta línea, resulta de especial interés el elemento femenino –no sólo la mujer, sino también la diosa– como vínculo entre la vida y la muerte, pues es creador de vida y resurrección. Así, Afrodita está presente en los últimos momentos de la existencia de Dafnis (*Id.* I); es ella quien participa de la resurrección de Adonis (*Id.* XV) y ha sido ella y no Zeus quien ha deificado a Berenice (*Id.* XV). También Simeta invoca a las diosas de la muerte y, con ellas, la atmósfera del poema se debate entre ambos mundos. La mujer es dadora de vida –como se destaca especialmente en el *Id.* XXVII 66–, y su función maternal se halla presente en los idilios con más de veinte menciones, según hemos visto en el capítulo de las madres. Por tanto, en general, parece claro que Teócrito sentía cierta simpatía por la figura materna, dado que su caracterización es casi siempre positiva y generosa –recordemos el adjetivo *περικλειτά*, aplicado tanto a su madre Filina en *A.P.* IX 434 como a la reina Berenice en el *Id.* XVII 34– y pensamos que también este detalle podría ser un reflejo de su propia autobiografía.

En cuanto a las diosas, como sabemos, a grandes rasgos aparecen en los *Idilios* dos tipos de divinidades: las colectivas y las individuales. Las ninfas, las Musas, las Cárites, las Moiras y las Pléyades constituyen el grupo de las colectivas, mientras que las individuales son Afrodita, Ártemis, Hécate, Selene, Atenea, Deméter, Perséfone, Hera, Iris, Eos y Nix. Dentro del primer grupo, en ocasiones se individualiza alguna deidad, bien tomando un nombre propio, bien conservando su denominación genérica pero en singular. Así sucede con las ninfas, por ejemplo, que junto a menciones generales en plural –bien en exclamaciones (*Idd.* I, IV y V), como elementos del paisaje bucólico (*Idd.* V y VII) o sustituyendo en su omnisciencia a las Musas (*Idd.* I, V y VII)– aparecen con nombre propio tomado de la tradición mítica. Éstas pueden ser protagonistas, como Galatea (*Idd.* VI y XI) o Amarilis (*Id.* III), o ilustrar algún aspecto de la acción que se desarrolla en el poema, como Naíde (*Id.* VIII), Tetis (*Id.* XVII), Anfitrite (*Id.* XXI), Jénea (*Id.* VII), Eunice, Málide y Niquía (*Id.* XIII) o el colectivo de las Nereidas (*Id.* VII) y en su mayoría están relacionadas con el elemento agua. Así pues, en términos muy generales, podemos afirmar que Teócrito se muestra poco innovador con respecto a la tradición mítica precedente, a no ser en pequeños detalles. Con todo, es verdad que, en ocasiones, procede a la mezcla de varias versiones de un mismo mito –como es el caso del nacimiento de

Afrodita o el de presentar a Ártemis en calidad de diosa de la castidad e identificarla al mismo tiempo con Hécate y Selene— o incluye elementos ciertamente novedosos o poco divulgados, como el mostrar a las Cárites relacionadas con el *ars poetica*, sin duda por su vinculación ocasional con las Musas en el Olimpo, con las cuales forman a veces coros. Así pues, las Musas y las Cárites se relacionan siempre con el arte de la canción y la poesía. A veces utilizan al hombre como medio para hacer llegar su voz al mundo de los mortales, otras cantan ellas mismas junto al poeta, o simplemente inspiran al cantor en su creación artística. Sus personajes favoritos son, a juzgar por los poemas, los cabreros —a diferencia de las ninfas que aparecen siempre vinculadas con el protagonista, ya sea éste un vaquero (*Idd.* I, IV, VI y VIII), un cabrero (*Idd.* III, V y VII) o pertenezca a alguna otra profesión (*Idd.* XI, XIII, XVII y XXI)—, lo cual no es óbice para que puedan aparecer junto a algún otro personaje. De este hecho parece inferirse que el canto se vincula a la humildad, puesto que la profesión de más bajo estrato es precisamente la que cuenta con el apoyo y la inspiración divina. Esto guarda una íntima relación con los presentes que las Musas reciben como premio a sus victorias. Según hemos visto en el *Id.* I, no es relevante qué animal se le ofrende a las Musas, pues no se trata sino de algo simbólico, mientras que no sucede así con Pan, cuyo materialismo exige un premio acorde en nobleza a su victoria. Las Musas son en todo momento divinidades positivas que apoyan a quienes tienen cerca. Están muy próximas a las Cárites, ya que ambos colectivos se relacionan con la actividad poética. Sin embargo, si las Musas inspiran la poesía, las Cárites representan su materialización, aunque no siempre se destaque esta diferencia. El hombre ha buscado, desde siempre, el medio de alcanzar la inmortalidad y la propuesta de Teócrito tampoco es nueva: lograrlo a través de las Musas o, lo que es lo mismo, a través del arte de la poesía. En cualquier caso, ellas son la única panacea de las cuitas amorosas, pues el canto hace olvidar las penas. De esta suerte, por ejemplo, el cíclope es presentado por Teócrito como paradigma de la verdad “el canto cura el amor”, que es, como bien sabemos, lo que precisamente practica el propio autor. En efecto, según hemos visto, Afrodita cobra una relevancia nada desdeñable, de suerte que los personajes de los poemas en los que aparece se ven subyugados a su poderosa influencia. Se presenta en los *Idilios* bajo diferentes denominaciones, algunas de las cuales revelan distintas tradiciones acerca de su origen: Cipris, hija de Dione, Citerea y Dione, además de otros como Afrodita y Pafia. Su existencia está íntimamente relacionada con Eros, bien por ser éste su hijo, bien por ser su aliado. Pero Eros es un dios cruel y vengativo que destruye la esperanza de ἀσυχία

garantizada en el mundo de Pan. En efecto, es significativa la oposición entre el amor infeliz y la liberación del espíritu que otorga la vida bucólica. Sin embargo, cuando Eros aparece en plural es una deidad propicia. En cualquier caso, también la diosa de Citera sucumbe al amor y Teócrito menciona algunos de sus amantes –Anquises, Adonis y Hefesto– siempre a modo de alusiones breves que enriquecen la composición con un toque erudito. En este sentido, Afrodita entra en oposición, no con un elemento masculino, como lo hacen otras divinidades, sino con otro elemento femenino: Ártemis (de rasgos varoniles). Ambas deidades apoyan respectivamente, por lo general, a personajes que se oponen entre sí y defienden concepciones vitales irreconciliables como son el amor erótico y la castidad. Este motivo bien conocido por la literatura precedente se suma a la también tradicional identificación de Ártemis, Hécate y Selene, pese a que en ocasiones parezcan mantener cada una de ellas su identidad individual, de forma que no es accidental la presencia de una u otra en cada contexto poético concreto. Ártemis se relaciona con las fieras, especialmente con la leona, y es protectora de los partos a pesar de ser una diosa virgen, siguiendo en ello las pautas marcadas por la tradición. De igual modo, Hécate con su perra se vincula a las encrucijadas y Selene al carro con el que recorre la bóveda celeste.

Afrodita, por su parte, se mueve más bien en la esfera irracional de los sentimientos. Sus armas son preferentemente el fuego con el que abrasa a los que están poseídos por ella, pero también utiliza los dardos de su hijo. Posee, además, el poder de infundir una profunda capacidad de amar a través de la imposición de manos e incluso de inmortalizar mediante la ambrosía. En los *Idilios*, la manzana y la rosa aparecen como prendas de amor, siempre en un contexto erótico y en relación con la diosa. Por añadidura, Afrodita es una deidad en movimiento. Desde su nacimiento cambia de lugar y hace a los personajes moverse al compás de los invisibles hilos de sus pasiones. Los epítetos de la diosa van desde la caracterización positiva a la negativa. Cuando Afrodita está presente, la temática amorosa es casi siempre de carácter heterosexual –a pesar de que en los *Idilios* se encuentran no pocas relaciones homosexuales donde, significativamente, la diosa no suele aparecer–.

Existe, además, otro punto de contraste entre Afrodita y Ártemis ya señalado por Calvo (1998a: 21). De un lado, Simeta, poseída por el amor, acude a una procesión en honor a Ártemis, pero las siracusanas van a una de Afrodita (y Adonis) aunque probablemente su vida no sea nada pasional. De esta guisa se equilibran las fuerzas: la pasional Simeta busca en la religiosidad la paz, mientras las aburridas burguesas buscan en el ceremonial la chispa de que carece su existencia.

Los mortales, por su parte, no pueden escapar al destino para ellos reservado y que se personifica en una abstracción conocida en el mundo griego como Moiras. Estas divinidades aparecen siempre en plural –excepto una alusión a una Moira en singular en la que creemos identificar a Cloto (*Id.* XXIV 70), la que hila la vida de los hombres– y relacionadas con el arte de tejer, al igual que Atenea, aunque en un sentido bien distinto. En efecto, la diosa de la sabiduría se vincula fundamentalmente al gineceo y a ciertas actividades como son el arte de tejer (*Idd.* XV, XVII y XXVIII) y el de la música (*Idd.* V y XVII), por lo general en un contexto de competición (*Idd.* V, XVIII y XX). Es una diosa vengativa a quien no se debe desafiar y, aunque guerrera, es comedida, de forma que su presencia puede servir incluso de transición entre un paisaje bélico y otro bucólico (*Id.* XVI).

La función de Deméter y Perséfone es la de recrear el ambiente rural mediante alusiones indirectas como son la celebración de fiestas agrarias en su honor. Perséfone no posee más relevancia que la de ser acompañante de su madre y, tal vez, indicar la estación del año, pues sabemos que ésta pasaba medio año con su progenitora y otro medio con su esposo Hades. Sin embargo, no aparece claramente mencionada en su dimensión de diosa de ultratumba.

Hera es una diosa imponente que representa el poder de las reinas helenísticas. Su amor es el de la esposa fiel y celosa y su matrimonio parece reflejar en el plano mitológico la relación del monarca Ptolomeo con su cónyuge y hermana Arsínoe. Como servidora de la diosa, Iris desarrolla en el *Id.* XVII un papel tradicional reservado a las vírgenes: el de preparar el lecho nupcial de Zeus.

Por último, Eos y Nix son dos divinidades que reflejan más bien una circunstancia temporal dentro de los *Idilios* y Teócrito las emplea como recurso poético para marcar los momentos del día que personifican, lo mismo que las Pléyades –que tan sólo aparecen una vez como marca temporal para indicar la estación del año– o las Horas –que marcan el paso del tiempo–, sin más precisiones que apuntar al respecto, pues carecemos de datos para ello.

Tras un repaso panorámico de la función de los personajes femeninos en los *Idilios* de Teócrito, podemos afirmar que diferimos de Griffiths (1984: 251), quien considera que los personajes femeninos del siracusano no reflejan ni lo pretenden siquiera una realidad social. No trata nuestro poeta de hacer un análisis profundo de la sociedad como intentará, en ocasiones, la comedia, sino que sus personajes sirven, sobre todo, para recrear un universo de sensaciones y sentimientos que pueblan su propio mundo interior: el amor, el



desarraigo, la amistad, la poesía, la crítica... En este contexto, la influencia del mimo ha sido, sin duda, decisiva y hallamos un claro reflejo de ello, por ejemplo, en el lenguaje de la mujer que resulta, por lo general, más agresivo que el del hombre. De este modo, se muestra Simeta en el *Id.* II con la fuerza de un carácter casi varonil, así como las siracusanas del *Id.* XV que critican a sus maridos ausentes. Con todo, en este caso se trata de la típica confidencia de camaradería femenina que se aúna verbalmente contra el sexo opuesto, aunque al final se someta por completo a él. Por lo demás, podemos confiar en Teócrito para cuanto se refiere a los detalles de la vida doméstica: el empleo de comadreas para controlar las plagas, el continuo problema con los esclavos, el elevado precio de las telas, la elaboración doméstica de trajes femeninos por parte de las mujeres, su charlatanería o la mayor libertad de movimientos para este colectivo ofrecida por los festivales. Con todo, en este punto consideramos un anacronismo el hecho de que tanto Simeta como las siracusanas salgan de casa con ocasión de los festivales de la ciudad, pretexto propio de las atenienses del s. V a. C. que constituye, además, un tópico literario en la prosa de los s. V y IV a. C. Este detalle, pues, trata de ofrecer una apariencia de recato opuesta a la forma de vida de otras mujeres que, como la pastora, gozan de una libertad de movimientos también ficticia.

A Teócrito le encantan los personajes mudos que tienen una trascendencia considerable en la acción. Por lo general, se trata de aquéllos que provocan sufrimiento – excepto las esclavas como Testílde –, ya sea por su indiferencia o su rechazo del amor. Tal es el caso de Amarilis, Galatea, Eunica o Bombica, entre otras, todos ellos personajes femeninos, a excepción de Delfis que, según hemos visto ya en varios lugares, presenta un tragicómico mundo al revés, al estilo del *Id.* VI. Así pues, siempre es el varón, bien trate de persuadir en unos casos o de desdeñar en otros, el que lleva la voz cantante, a excepción de Simeta y la pastora que dialoga con Dafnis, si bien este último caso aparece en un poema de dudosa autoría. Es decir, los protagonistas son hombres y ello revela una voz masculina que se eleva tras los versos, pues incluso en el caso de Helena o Teúgenis, que son protagonistas porque son destinatarias, su imagen llega a través de un varón.

De otro lado, resulta significativo el hecho de que algunos términos de carácter general empleados para designar a ciertos colectivos de mujeres identifican también a diosas como, por ejemplo, *Κόρη* a Perséfone y *Παρθένος* a Atenea. Sin embargo, como es bien sabido, estas denominaciones no se deben a ninguna innovación por parte de Teócrito, sino que son heredadas por él de la tradición. Pese a ello, no podemos evitar el

pensar en los vínculos existentes entre el plano humano y el divino, cuyos reflejos podemos hallar, siquiera de soslayo, en este tipo de denominaciones. En realidad, estos nombres responden al carácter antropomorfo de la divinidad que, además de atribuir cualidades humanas a las diosas, pone de relieve su semejanza con las mujeres a través de la forma de nombrarlas. Pero este antropomorfismo tampoco es propiamente teocrito y lo que en realidad nos preguntamos aquí es si las diosas del siracusano han sufrido un acercamiento respecto del plano humano, o sea, si las mujeres y las diosas poseen un tratamiento semejante o si difieren en alguna cualidad. La respuesta parece clara después de un estudio como el presente: las diosas no existen como tales, y su presencia se debe a la voluntad del autor de recrear un ambiente erudito o de adornar sus versos. Las mujeres son bien distintas y muestran su carácter, poseen personalidad propia y, después de una lectura atenta, podemos saborear la personalidad de cada una. Las diosas, por su parte, no. Ni tienen personalidad, ni actúan, ni son especialmente relevantes en nada. Las mujeres forman parte del eje argumental de muchos idilios, las diosas no. Como en la comedia de Menandro, en varias ocasiones los nombres divinos sólo aparecen en lo que Luis Gil (1971: 128) llama “mecanismos automáticos del lenguaje”, esto es, en exclamaciones de asombro o de indignación, así como en los juramentos o expresiones equivalentes y en las maldiciones, sin traslucir sentimiento religioso alguno. Al igual que en la comedia menandrea, también en Teócrito las plegarias son escasas y proferidas, por lo general, en un momento de apuro, reducidas a la ἐπίκλησις de una divinidad concreta y a la solicitud en imperativo de una prestación determinada, pero carecen de la amplitud y solemnidad de las del *epos* y la tragedia, tal vez por el deseo de imitar la realidad cotidiana. Su presencia es, por tanto, del todo prescindible y, en consecuencia, su carácter ornamental y sustituible, contrariamente a las mujeres sin las cuales muchos poemas quedarían desprovistos de su acción. Así pues, frente a las diosas, que poco o nada reflejan, las mujeres, si bien no son un calco de ninguna realidad concreta, sí dejan entrever una realidad humana, sabor de lo cotidiano. Las diosas están lejos, en su mundo, lo mismo que las mujeres que, como Berenice, abandonan su condición mortal. De tal suerte, las mujeres son las que hablan y transmiten con sus palabras, gestos y actitudes, su forma de sentir y de vivir el mundo, el suyo propio y el de los hombres. En ello vemos y apreciamos el esfuerzo de un hombre que ha tratado de meterse en la piel de las mujeres de su tiempo, a pesar de que, incluso en casos como el de Simeta, queda en sus personajes la huella indeleble de un estilo masculino. En definitiva, más que el paisaje o incluso Pan, a nuestro entender son las

mujeres las verdaderas protagonistas de la poesía teocritea en tanto que representan la otra cara del amor, tema que verdaderamente preocupa al hombre que se esconde tras los *Idilios*.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ABBENES, J.G.J. (1996). "The Doric of Theocritus: a literary language" en Harder, M. A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G. C. (eds.) (1996: 1-17).
- ADRADOS, F. R. (1992). *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid.
- ADRADOS, F.R. (1989) (ed.). *Diccionario Griego-Español*, vols. 1-6, CSIC, Madrid.
- AGHION, I.-BARBILLON, C.-LISSARRAGUE, F. (1997). *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid.
- AGUILAR, R.M<sup>a</sup>.-LÓPEZ SALVÁ, M.-RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (eds.) (1994). *Charis didaskalias. Studia in honorem Ludovici Aegidii. Homenaje a Luis Gil*, Madrid.
- AGUILAR, R.M<sup>a</sup>. (1994). "Las mujeres de Odiseo" en Aguilar, R.M<sup>a</sup>.-López Salvá, M.-Rodríguez Alfageme, I. (eds.) (1994: 199-207).
- AGUILAR, R.M<sup>a</sup>. (1996). "Buenas y malas mujeres de la antigua Grecia", *Enrahonar* XXVI, 81-94.
- AGUILAR, R.M<sup>a</sup>. (2004a). "A Medea le duele la cabeza. Comentario a Apolonio Rodio III, 761-765", *CFC (G)* 14, 235-240.
- AGUILAR, R.M<sup>a</sup>. (2005). "Plutarco y los médicos helenísticos" en Casanova, A. (ed.) (2005: 417-434).
- ALCOCK, S.E. (1993). "Surveying the Peripheries of the Hellenistic World" en Bilde, P.-Engberg-Perdersen, T.-Hannestad, L.-Zahle, J.-Randsborg; K. (eds.) (1993: 162-175).
- ALCOCK, S.E. (1997). "The Heroic Past in a Hellenistic Present" en Cartledge, P.-Garnsey, P.-Gruen, E. (eds.) (1997: 20-34).
- ALLEN, T.W. (1931) (ed.). *Homeri Ilias*, Oxford.
- ALSINA, J. (1961). *Teòcrit: Idillis*, traducción de --, Barcelona.
- ALSINA, J. (1964). "Nota a Teócrito (XI 13)", *Emerita* 32/1, 15-18.
- AMIGUES, S. (1996). "De la botanique à la poésie dans les *Idylles* de Théocrite", *REG* 109/2, 467-488.
- ANDERSON, W.S. (ed.). (1996). *P. Ovidii Nasonis, Metamorphoses*, Stuttgart.

ANDREWS, N.E. (1996). "Narrative and allusion in Theocritus, Idyll 2" en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 22-53).

ÁNGEL Y ESPINOS, J. (2004). "Notes et discussions: À propos de la signification du verbe βωωτεῖν chez Hésiode, *Op.*, 391", *Les Études Classiques* 72, 333-444.

ARNOTT, W.G. (1978a). "Coscinomancy in Theocritus and Kazantzakis", *Mnemosyne* 31, 27-32.

ARNOTT, W.G. (1978b). "The Theocritus cup in Liverpool", *QUCC* 29, 129-134.

ARNOTT, W.G. (1979). "The Mound of Brasilas in Theocritus' Seventh *Idyll*", *QUCC* 3, 99-106.

ARNOTT, W.G. (1987). "The Stream and the gold: two notes on Theocritus", *Filologia e forme letterarie: Studi offerti a Francesco della Corte* 1, (Urbino 1987), 335-46.

ARNOTT, W.G. (1996). "The preoccupations of Theocritus: structure, illusive realism, allusive learning" en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 55-70).

ASIRVATHAM, S.R.-PACHE, C.O.-WATROUS, J. (eds.). (2001). *Between Magic and Religion. Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*, U.S.A.

BAILLY, A. (1950). *Dictionnaire Grec-Français*, Paris.

Bañuls, J.V.-Do Céu Fialho, M.-López, A.-De Martino, F.-Morenilla, C.-Pociña Pérez, A.-Silva, M<sup>a</sup> de F. (eds.) (2007). *O mito de Helena de Tróia à actualidade*, vol. 1, Coimbra.

BARIGAZZI, A. (1975). "Una presunta aporia nel C. 11 di Teócrito", *Hermes* 103/2, 179-188.

BARRIGÓN FUENTES, C. (2005). "Mujer y cultura en el mundo griego antiguo" en Nieto Ibáñez, J.M<sup>a</sup>. (ed.) (2005: 17-38).

BARRIOS CASTRO, M<sup>a</sup>.J.-BARRIOS CASTRO, M<sup>a</sup>.J.-DURÁN FERNÁNDEZ, B.J. (2001). "Arquetipos femeninos en la novela histórica grecolatina", *EClás.* XLIII 119, 7-35.

BECHTEL, F. (1902). *Die Attischen Frauennamen nach ihrem Systeme dargestellt*, Gottingen.

BECKBY, H. (1967-1968) (ed.). *Anthologia Graeca*, vols. I-IV, Munich (repr. de 1957).

BECKBY, H. (1975). *Die griechischen Bukoliker: Theokrit, Moschos, Bion, Meisenheim*.

- BERENGUER AMENÓS, J. (1986<sup>33</sup>). *Gramática Griega*, Barcelona.
- BERNABÉ, A. (1979). *Filóstrato. Vida de Apolonio de Tiana*, Madrid.
- BERNABÉ, A. (ed.). (1996). *Poetarum epicorum graecorum testimonia et fragmenta*, Pars I, Stuttgart.
- BERNABÉ, A.-RODRÍGUEZ, H. (1994). *Poetisas Griegas*, edición, traducción, introducción y notas de --, Madrid.
- BERNABÉ, A.- RODRÍGUEZ, A. (eds.) (2007). *Φίλου σκιά, Studia philologiae in honores Rosae Aguilar ab amicis et sodalibus dicata*, Madrid.
- BERNARDINI, P.A. (1995). “Donne e spettacolo nel mondo ellenistico” en Raffaelli (1995: 185-196).
- BETTS, J.H. (1971). “Theocritus 6.15-17”, *CPh* 66, 252-53.
- BIEBER, M. (1967). *Entwicklungsgeschichte der griechischen tracht*, Berlín.
- BIELMAN, A. (2002). *Femmes en public dans le monde hellénistique*, Lausanne.
- BILDE, P. (ed.) (1997). *Conventional values of the Hellenistic Greeks*, Aarhus University Press.
- BILDE, P. ET AL. (eds.). (1992). *Ethnicity in Hellenistic Egypt*, Aarhus University Press.
- BILDE, P.-ENGBERG-PERDERSEN, T.-HANNESTAD, L.-ZAHLE, J. (eds.) (1996). *Aspects of Hellenistic kingship*, Aarhus University Press.
- BILDE, P.-ENGBERG-PERDERSEN, T.-HANNESTAD, L.-ZAHLE, J.-RANDSBORG; K. (eds.) (1993). *Centre and periphery in the Hellenistic world*, Aarhus University Press.
- BILIS, A. (1988). “Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales”, *RPh* 62, 244-246.
- BILIS, A. (1999). *Les Musiciens dans l’Antiquité*, Paris.
- BILLAULT, A. (2006). “Théocrite et Polyphème: remarques sur les *Idylles* XI et VI” en Boutet, D.-Esmein-Sarrazin, C. (eds.) (2006:13-23).
- BING, P. (1988). “Theocritus’ Epigrams on the Statues of Ancient Poets”, *Antike und Abendland* 34/2, 117-23.
- BINGEN, J. (1973). “Présence grecque et milieu rural ptolemaïque” en Finley, M.I. (ed.) (1973 : 215-22).
- BLAKE, W.E. (1938) (ed.). *Charitonis Aphrodisiensis de Chaerea et Callirhoe amatoriarum narrationum libri octo*, Oxford.

BLANCHARD, A. (2006). "L'architecture secrète des *Bucoliques* de Théocrite", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2006/1, 100-118.

BLÁZQUEZ, J.M.-MARTÍNEZ, J.-PINNA-MONTERO, S. (1993). *Historia de las religiones antiguas, Oriente, Grecia y Roma*, Madrid.

BLOK, J.-MASON, P. (eds.) (1987). *Sexual Asymmetry: Studies in Ancient Society*, Amsterdam.

BOARDMAN, J. (2002). *El arte griego*, Barcelona.

BOBES NAVES, M<sup>a</sup>.C. (1993). *La novela*, Madrid.

BOLLOK, J. (1995). "Structure et fond intellectuel du recueil d'épigrammes de Théocrite", *Acta Ant. Hung.* 36, 53-71.

BORGEAUD, PH. (1979). *Recherches sur le dieu Pan*, Bibliotheca Helvetica Romana XVII.

BOULOGNE, J. (2007). "La grâce des Grâces" en Bernabé, A.- Rodríguez, A. (eds.) (2007: 59-71).

BOUTET, D.-ESMEIN-SARRAZIN, C. (eds.). (2006). *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*, Paris.

BOWIE, E.L. (1985). "Theocritus' seventh idyll, Philetas and Longus", *CQ* 35, 67-91.

BOWIE, E.L. (1996). "Frame and Framed in Theocritus Poems 6 and 7" en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 91-100).

BOWMAN, A.K.-WOOLF, G. (eds.). *Literacy and Power in the Ancient World*, Cambridge University Press.

BRAVO, G. (2001). "Sobre mujeres y, además, esclavas", *Gerión* XIX, 737-755.

BRELICH, A. (1969). *Paides e Parthenoi*, vol. 1, Roma.

BREMMER, J.N. (1987). "The old women in Ancient Greece" en Blok-Mason (1987: 191-215).

BRIER, B. (1994). *Secretos del Antiguo Egipto Mágico*, Barcelona.

BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1976). "Aportaciones al estudio del hexámetro de Teócrito", *Habis* 7, 21-56.

BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1982). "Sobre cuatro pasajes del Idilio XXV de Teócrito", *Habis* 13, 35-42.

BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1984). "Teócrito, Idilio XVII 53-57", *Habis* 15, 15-20.

BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1986). *Bucólicos griegos*, Madrid.

BROMER, F. (1975). *Die Giebel des Parthenon*, Verlag Philipp Von Zabern Mainz.

BROMMER, F. (1979). *Die Parthenon-Skulpturen*, Verlag Philipp Von Zabern Mainz.

- BRUZZESE, L. (2000). “La Πανήγυρις di Filemone e l’*Idillio* 15 di Teocrito”, *Appunti Romani di Filologia* 2, 31-41.
- BUCK, C.D. (1914). “Is the Suffix of *Basilissa*, etc., of Macedonian Origin?”, *CP* 9, 370-3.
- BUCK, C.D. (1955). *The Greek Dialects*, Chicago.
- BULFINCH, TH. (2002). *Historia de Dioses y Héroes*, Barcelona.
- BULLOCH, A.W. (1985). *The Fifth Hymn*, ed. with introduction and commentary by-, Cambridge.
- BURASELIS, K. (1993). “Ambivalent Roles of Centre and Periphery. Remarks on the Relation of the Cities of Greece with the Ptolemies until the End of Philometor’s age” en Bilde, P.-Engberg-Perdersen, T.-Hannestad, L.-Zahle, J.-Randsborg; K. (eds.) (1993: 251-270).
- BURKERT, W. (2007). *Religión griega: arcaica y clásica*, Madrid.
- BURSTEIN, S.M. (1985). *The Hellenistic Age from the battle of Ipsos to the death of Kleopatra VII*, Cambridge.
- BURTON, J.B. (1995). *Theocritus’s urban mimes: mobility, gender and patronage*, London.
- BUTLER, S. (1900). *Homer. The Odyssey*, by --, London.
- CAIRNS, F. (1984). “Theocritus’ first idyll. The literary programme”, *WS* 18, 89-113.
- CALAMÉ, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia*, Madrid.
- CALDERÓN DORDA, E. (2000). “El léxico musical en Teócrito”, *Habis* 31, 99-112.
- CALDERÓN, E., MORALES, A., VALVERDE, M. (eds.). (2006). *Homenaje al profesor José García López*, Murcia.
- CALERO SECALL, I.- MURRAY, G. (eds.). (1961). *The rise of the Greek Epic*, Oxford.
- CALVO MARTÍNEZ, J.L. (1984). *Esquilo: La Orestea*, edición preparada por --, Madrid.
- CALVO MARTÍNEZ, J.L. (1985). *Eurípides: Tragedias*, vol. 2, introducciones, traducción y notas de --, Madrid.
- CALVO MARTÍNEZ, J.L. (1998a). “La magia como religión y ciencia en el helenismo tardío” en Peláez, J. (ed.). (1998: 15-29).
- CALVO MARTÍNEZ, J.L. (1998b). “Magia literaria y magia real” en Calvo Martínez, J.L. (ed.). (1998: 39-60).



- CALVO MARTÍNEZ, J.L. (ed.). (1998). *Religión, magia y mitología en la Antigüedad Clásica*, Universidad de Granada.
- CAMILLONI, M<sup>a</sup>.T. (1998). *Le Muse*, Roma.
- CAMPBELL, M. (1994). *A commentary on Apollonius Rhodius Argonautica* III/1-471, Leiden.
- CANTARELLA, E. (1991). *Según natura, la bisexualidad en el mundo antiguo*, Madrid.
- CARNEY, E. (1991). "What's in a Name. The Emergence of a Title for Royal Women in the Hellenistic Period" en POMEROY (1991: 154-172).
- CARRIERE, J. (1958). "Théocrite et les Bacchantes", *Pallas* 6, 7-19.
- CARTLEDGE, P.-GARNSEY, P.-GRUEN, E. (eds.) (1997). *Hellenistic Constructs, Essays in Culture, History and Historiography*, University of California Press.
- CARY- HAARHOF (1942). *Life and thought in the Greek and Roman World*, London.
- CASANOVA, A. (ed.) (2005). *Plutarco e l'età ellenistica, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 23-24 settembre 2004*, Università degli studi di Firenze.
- CASTRO DE CASTRO, D. (1999). "La versión latina de los *Idilios* de Teócrito por Eobanus Hessus (1530) y su presencia en la de Vicente Mariner (1625)", *Myrtia* 14, 171-185.
- CASTRO DE CASTRO, D. (2001). "*Χαλκεοκάρδιος* (Theoc. XIII, 5): Relectura de un epíteto", *CFC: egi* 11, 199-209.
- CAVALLERO, P.A. (1998). "Dos propuestas de crítica textual sobre el *Idilio* II de Teócrito (vv. 61 y 164)", *Emerita* 66, 307-319.
- CAVALLERO, P.A. (2004). "Actualidad humana de la *Medea* de Eurípides: el tema del divorcio", *Faventia* 26/2, 43-67.
- CAVALLI, M. (1997). "Teócrito e la figura della madre", *ACME* 50/2, 221-230.
- CAVALLINI, E. (2000). *Il fiore del desiderio: Afrodite e il suo corteggio fra mito e letteratura*, Lecce.
- CHANTRAINE, P. (1983). *Morfología histórica del griego*, Barcelona.
- CHANTRAINE, P. (1990). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque, histoire des mots*, Paris.
- CHOLMELEY, R.J. (1919) (ed.). *The Idylls of Theocritus*, edited with introduction and notes by ----, London.
- CLARK, K. (1984). *El desnudo, un estudio de la forma ideal*, Madrid.

COLÓN CALDERÓN, I.-PONCE CÁRDENAS, J. (eds.) (2003). *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid.

COROLLA COMPLUTENSIS (ed.) (1998). *Homenaje al Prof. S. Lasso de la Vega*, Madrid.

COULON, V.-VAN DAELE, M. (1967-1969) (eds.). *Aristophane*, vols. I-IV, Paris (repr. de 1923-1928).

CRESPO, E. (2000). *Homero: Ilíada*, traducción, prólogo y notas de --, Madrid.

CRESPO, E.-BARRIOS CASTRO, M<sup>a</sup>.J. (coords.) (2000). *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*, vol. 1, Madrid.

CRESPO, E.-CONTI, L.- MAQUIEIRA, H. (2003). *Sintaxis del Griego Clásico*, Madrid.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1980). *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1996). *Virgilio. Bucólicas*, edición bilingüe de --, Madrid.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2000). "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *CFC (L)* 18, 29-76.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2003). "Mitología Clásica y novela pastoril" en Colón Calderón, I.-Ponce Cárdenas, J. (eds.) (2003: 109-122).

CRUGNOLA, A. (1971) (ed.). *Scholia in Nicandri Theriaka*, Milano-Varese.

CUMONT, F. (1937). *L'Égypte des Astrologues*, Bruxelles.

CUNNINGHAM, I.C. (1971) (ed.). *Herodas. Mimiambi*, Oxford.

CUSSET, C. (1997). "Théocrite, lecteur d'Euripide: l'exemple des *Bacchantes*", *REG* 110, 454-468.

DAGNINI, I. (1984-5). "L'Idillio XVIII di Teócrito: considerazioni sull'ambientazione culturale", *Atti e Mem. dell' Accad. Patavina di Scien. Lett. ed Arti* 97, 159-170.

DAGNINI, I. (1986). "Elementi saffici e motivi tradizionali in Teócrito, *Idillio XVIII*", *QUCC* 24, 39-46.

DAIN, A.-MAZON, P. (1960-1967<sup>2</sup>) (eds.). *Sophocle*, Paris.

DANIEL-MULLER, B. (2006). "Théocrite, Apollonios de Rhodes et la réception de l'épopée homérique: le rôle du thème amoureux", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2006/2, 40-64.

DANIEL, R.W. (1985). "Theokritus XV 76 again", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 59, 9-12.

DE BOCK CANO, L. (1982). “Καθαρός, ἄγνός, ἀεικής: algunas consideraciones a los léxicos desde el punto de vista de la Semántica Estructural”, *Emerita* 50, 121-137.

DE CUENCA Y PRADO, L.A.-BRIOSÓ SÁNCHEZ, M. (1980). *Calímaco: Himnos, epigramas y fragmentos*, introducciones, traducción y notas de --, Madrid.

DE MARTINO, F. (2007). “Elena *ab ovo*” en Bañuls, J.V.-Do Céu Fialho, M.-López, A.-De Martino, F.-Morenilla, C.-Pociña Pérez, A.-Silva, M<sup>a</sup>. de F. (eds.) (2007: 5-45).

DEACY, S. (1997). “The vulnerability of Athena” en Deacy, S.-Pierce, K.F. (eds.) (1997: 43-64).

DEACY, S.-PIERCE, K.F. (eds.) (1997). *Rape in Antiquity*, London.

DETIENNE, M. (1972). *Les jardins d'Adonis, La mythologie des aromates en Grèce*, Paris.

DETIENNE, M.-VERNANT, J-P. (1991). *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, translated from the French by Janet Lloyd, Chicago and London.

DEUBNER, L. (1925). “Hochzeit und Opferkorb”, *Jahrbuch* 40, 210-223.

DEVEREUX, G. (1982). *Femme et mythe*, Paris.

DIELS, H. (1896). *Alkmans Partheneion*, *Hermes* 31, 339-74.

DÍEZ Y PLATAS, M<sup>a</sup>. DE F. (1996). *Las ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*, Tesis presentada en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por Alberto Bernabé y Ricardo Olmos, Madrid.

DÍEZ Y PLATAS, M<sup>a</sup>. DE F. (2000) “Naturaleza y femineidad. Los epítetos de las ninfas en la épica griega arcaica”, *CFC (G)* 10, 19-38.

DIGGLE, J. (1992<sup>2</sup>) (ed.). *Euripidis. Fabulae*, vol. 2, Oxford.

DILLON, M. (2002). *Girls and Women in Classical Greek Religion*, London & New York.

DI MARCO, M. (1995). “Il proemio dell’*Ila*: Teócrito, Apollonio e l’ἔρως παιδικός”, *Eikasmós* 6, 121-139.

DIMITROV, P. (1981). “La langue de l’Idylle de Théocrite : principes, éléments, expression linguistique”, *REG* 94/1, 14-33.

DINDORF, G. (1829). *Aristides, ex recensione Guilielmi Dinforfii*, vol. 2, Leipzig.

DOVER, K.J. (1971) (ed.). *Theocritus select poems*, Bristol Classical Press.

DUBY, G.-PERROT, M. (2000). *Historia de las mujeres*, vol. 1, Madrid.

DUNAND, F. (1983). “Greco et Égyptiens en Égypte Lagide, Le problème de l’acculturation” en VV.AA. (1983: 45-87).

DUQUESNAY, I.M.L.M. (1979). "From Polyphemus to Corydon" en West, D.-Woodman, T. (eds.). (1979: 35-69).

DURÁN LÓPEZ, M<sup>a</sup>.A.-CALERO, I. (coords.). (2002). *Debilidad aparente, fortaleza en realidad, la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*, Universidad de Málaga, Atenea-Estudios sobre la mujer.

EDICIONES CLÁSICAS (coord.) (1994). *Actas del VIII Congreso de la SEEC (23 al 28 de septiembre de 1991)*, vol. 1, Madrid.

EDMONDS, J.M. (1945) (ed.). *Lyra Graeca*, vol. 3, London.

EFFE, B. (1978). "Die Destruktion der Tradition: Theocrits mythologische Gedichte", *RhM.* 121, 48-77 *Reinisches Museum für Philologie* (=Effe, B. (ed.) (1986). *Theokrit und die griechische Bukolik, Wege der Forschung* 580, Darmstadt).

EGOSCOZÁBAL, C. (2003). "Los animales del *Yambo de las mujeres* de Semónides", *EClás.* XLV, 7-25.

ELIADE, M. (1981). *Tratado de historia de las religiones, Morfología y dinámica de lo sagrado*, Madrid.

ERNOUT, A. (1964). "La magie chez Pline l'Ancien" en Renard, M.-Schilling, R. (1964 : 190-195).

ERSKINE, A. (ed.) (2003). *A Companion to the Hellenistic World*, Oxford-Malden, MA.

ESPEJO MURIEL, C. (1995<sup>2</sup>). *Grecia: sobre los ritos y las fiestas*, Universidad de Granada.

ESPEJO MURIEL, C. (1999). "Pócimas de amor: las magas en la Antigüedad", *Iberia* 2, 33-45.

ESTEFANÍA, D. (2003). "Teócrito (Idilios 13 y 22), Apolonio de Rodas (II 282-283) y Propercio I 20: una contaminación", *Synthesis* 10, 109-120.

FALCÓN MARTÍNEZ, C. (ed.) (1981). *Diccionario de mitología clásica*, Madrid.

FALIVENE, M.R. (1981). "Il codice di δίκη nella poesia alessandrina (alcuni epigrammi della *Antologia Palatina*, Callimaco, Teocrito, Filodemo, il *Fragmentum Grenfellianum*)", *QUCC* 8, 87-104.

FANTHAM, E. (1975). "Sex, Status and Survival in Hellenistic Athens: a Study of Women in New Comedy", *Phoenix* 29, 44-74.

FANTHAM, E.-FOLEY, H.P.-KAMPEN, N.B.-POMEROY, S.B.-SHAPIRO, H.A. (1994). *Women in the Classical World: Image and Text*, Oxford University Press.

- FANTINI, J. (1958). "Nota crítica a Teócrito XV, 119", *Helmantica* 29, 217-222.
- FANTUZZI, M. (1995). "Mythological paradigms in the bucolic poetry of Theocritus", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 41, 16-35.
- FANTUZZI, M.-MALTOMINI, F. (1996). "Ancora magia in Teócrito (VII 103-114)", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 114, 27-29.
- FANTUZZI, M.-HUNTER, R. (2002). *Muse e modelli: la poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma.
- FARAGUNA, M. (2001), "Aspetti della schiavitù domestica femminile in Attica tra oratoria ed epigrafia", *Gerión* XIX, 57-79.
- FARAONE, C.A. (1999). *Ancient Greek Love Magic*, Harvard University Press.
- FARR, J. (1991). "Theocritus : *Idyll* 11", *Hermes* 119, 477-84.
- FEHR, B. (1997). "Society, consanguinity and the fertility of women" en Bilde, P. (ed.) (1997: 48-66).
- FERGUSON, J. (1973). *The Heritage of Hellenism*, London.
- FERNÁNDEZ COLINAS, P. (1994). *Los términos de color en la poesía de Teócrito*, Tesis presentada en la Universidad Complutense de Madrid y dirigida por el Dr. José S. Lasso de la Vega.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J.A. (1984). "Sabiduría popular y epos sapiencial en los "Idilios" de Teócrito", *Eclás.* XXXVI 87, 325-332.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, A. (1998). "Dos prácticas de encantamiento amoroso: el PGM (196-404) y el *Idilio* II de Teócrito" en Peláez, J. (ed.) (1998: 91-102).
- FERNÁNDEZ, C.N. (2007). "Autoridad poética y tradición literaria en Herondas (*Mimo* VIII) y Teócrito (*Idilio* 7)", *CFC (G)* 17, 215-231.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1978). *Antología Palatina*, vol. 1, traducción e introducciones de --, Madrid.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, M. (1984). *Tí tiro y Melibeo, La poesía pastoril grecolatina*, Madrid.
- FERRANDINI TROISI, F. (2000). *La donna nella società ellenistica. Testimonianze epigrafiche*, Bari.
- FINLEY, M.I. (ed.) (1973). *Problèmes de la terre en Grèce ancienne*, Paris-La Haye.
- FLACELIÈRE, R. (1996). *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*, Madrid.
- FOLEY, H.P. (ed.). *Reflections of Women in Antiquity*, New York.
- FOSTER, J.H. (1985). *Sex Variant Women in Literature*, U.S.A.
- FRAENKEL, H. (1961) (ed.). *Apollonii Rhodii Argonautica*, Oxford.

- FRAISSE, J.-C. (1974). *Philia, La notion d'amitié dans la philosophie antique*, Paris.
- FRÄNKEL, H. (1993). *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, Madrid.
- FRASER, P.M. (1972). *Ptolemaic Alexandria*, vols. I-III, Oxford.
- FRAZER, J. (1944). *La rama dorada: magia y religión*, México.
- FRISK, H. (1960). *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg.
- FROST, F.J. (1992). *Greek Society*, U.S.A.
- FUNAIOLI, M.P. (1993). "I fiumi e gli Eroi", *Philologus* 137/2, 206-215.
- GALLARDO LÓPEZ, M<sup>a</sup>.D. (1995). *Manual de Mitología Clásica*, Madrid.
- GALLAVOTTI, C. (1978). "Alcmane, Teocrito e un'iscrizione laconica", *QUCC* 27, 183-194.
- GALLAVOTTI, C. (1999). *Theocritea*, Supplemento n. 18 al "Bollettino dei Classici", Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.
- GALLÉ CEJUDO, R.J. (2003). "La frontera entre géneros: el *Idilio* XXI de Teócrito y la epístola poética", *Studia Hellenistica Gaditana* I, 110-184.
- GALLEGO REAL, A.L. (2006). "El *Idilio* XI de Teócrito y *Odisea* IX", *EClas.* 130, 29-46.
- GARCÍA GUAL, C. (1981). *Mitos, viajes, héroes*, Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (1987). *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona.
- GARCÍA GUAL, C. (1991). *Audacias femeninas*, Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (1991). *Los orígenes de la novela*, Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (1992). *Introducción a la mitología griega*, Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (1993). *Antología de la poesía lírica griega, Siglos VII-IV a. C.*, Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (1994). "La originalidad de Longo o el tiempo del amor en *Dafnis y Cloe*" en Aguilar, R.M<sup>a</sup>.-López Salvá, M.-Rodríguez Alfageme, I. (eds.) (1994: 465-76).
- GARCÍA GUAL, C. (2004). *Diccionario de mitos*, Barcelona.
- GARCÍA GUAL, C.- DE CUENCA Y PRADO, L.A. (1985). *Eurípides: Tragedias*, vol. 3, traducción de --, Madrid.
- GARCÍA LÓPEZ, J. (1998). "Música y religión en Grecia" en Calvo Martínez, J.L. (ed.). (1998: 81-100).
- GARCÍA NOVO, E. (1995). *Aristófanes: Las Nubes, Lisístrata, Dinero*, introducción, traducción y notas de --, Madrid.

- GARCÍA NOVO, E. (1999). “El croar de las Ranas: Aristófanes, *Ranas*, 209-267” en López Férez, J.A. (1999: 201-220).
- GARCÍA TEJEIRO, M. (1972). “Notas sobre poesía bucólica griega”, *CFC* 4, 403-426.
- GARCÍA TEJEIRO, M.-MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (1986). *Bucólicos Griegos*, Madrid.
- GARCÍA TEJEIRO, M. (1991). “PMG XXXVI 189-210” en López Férez, J.A. (1991: 311-321).
- GARCÍA TEJEIRO, M. (1993a). “Religion and Magic”, *Kernos* 6, 123-138.
- GARCÍA TEJEIRO, M. (1993b). “El idilio XXV del *Corpus Theocriteum* y el epilío alejandrino” en López Férez, J.A. (1993: 235-252).
- GARCÍA TEJEIRO, M. (1994). “Teócrito y Esquines” en Aguilar, R.M<sup>a</sup>.-López Salvá, M.-Rodríguez Alfageme, I. (eds.) (1994: 307-312).
- GARCÍA TEJEIRO, M. (1999). “Il secondo *Idillio* di Teócrito”, *QUCC* 61, 71-86.
- GARCÍA TEJEIRO, M. (2002). “Temas mágicos en la literatura helenística” en Pérez Jiménez, A.-Cruz Andreotti, G. (eds.) (2002: 107-130).
- GARCÍA TEJEIRO, M. (2005). “De maga a bruja. Evolución de la hechicera en la Antigüedad clásica” en González González, M.-Pedregal Rodríguez, M<sup>a</sup>.A. (2005: 33-53).
- GEBAUER, G.A. (1856). *De poetarum Graecorum bucolicorum imprimis Theocriti carminibus in eclogis a Vergilio adumbratis*, Leipzig.
- GIANGRANDE, G. (1977). “Aphrodite and the oak-trees”, *Philologum Londiniense* 2, 177-186.
- GIANGRANDE, G. (1992). “Deux passages controversés: Théocrite *Id.* XXIII, vv. 26-32 et Nossis AP V, 170”, *AC* 61, 213-225.
- GIANGRANDE, G. (1993). “La concepción del amor en Apolonio Rodio” en López Férez, J.A. (1993: 213-233).
- GIANGRANDE, G. (2002). “Simónides y Teócrito”, *Habis* 33, 39-41.
- GIANGRANDE, G. (2003). “La muchacha y el vaquero en Teócrito, *Id.* XVII”, *Myrtia* 18, 299-300.
- GIANGRANDE, G.-WHITE, H. (1981). *Corolla Londiniensis* I, Amsterdam.
- GIL, L. (1962). “Comentario a Pseudo-Teócrito, *Idil.* XXI”, *Emerita* 30, 241-261.
- GIL, L. (1967). *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid.
- GIL, L. (1971). “Menandro y la religiosidad de su época”, *CFC* 1, 109-178.
- GIL, L. (1974). “Comedia ática y sociedad ateniense II, Tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva”, *EClás.* XIX 74-76, 59-88.

- GIL, L. (1975). "Comedia ática y sociedad ateniense III, Los profesionales del amor en la comedia media y nueva", *EClás.* XVIII 72, 151-86.
- GIL, L. (1976). "Las *Notae in Theocritum* de Manuel Martí", *CFC* 11, 19-52.
- GIL, L. (2001). "Medicina, religión y magia en el mundo griego", *CFC (G)* 11, 179-198.
- GIL, R. (1982). *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre*, Barcelona.
- GILULA, D. (1987). "Menander's comedies best with dessert and wine (Plut. *Mor.* 712e)", *Athenaeum* 65, 511-516.
- GIMBUTAS, M. (1974). *The Gods and Goddesses of Old Europe 7000-3500 B. C, Myths, legends and cult images*, London.
- GLARE, P.G.W. (ed.) (2002). *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
- GLOTZ, G. (1920). "Les Fêtes d'Adonis sous Ptolémée II », *REG* 33, 169-222.
- GÓMEZ SEGURA, E. (1994a). "Los adjetivos de temperatura en Teócrito", *CFC* n. s. 4, 329-338.
- GÓMEZ SEGURA, E. (1994b). "Reflejos culturales en la percepción: vocabulario del tacto en Teócrito", *Minerva* 8, 135-158.
- GOÑI ZUBIETA, C. (2005). *Alma femenina. La mujer en la mitología*, Madrid.
- GONZÁLEZ GALVÁN, M<sup>a</sup>.G. (2003). *Estudio sobre la mujer en la poesía helenística*, Tesis presentada en la Universidad de La Laguna y dirigida por el Dr. Ángel Martínez Fernández.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M.-PEDREGAL RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup>.A. (2005). *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, Oviedo.
- GONZÁLEZ RINCÓN, M. (1993). "A.P. 12 252 (Estratón) y Teócrito 14.47-56", *Excerpta Philologica* 3, 47-54.
- GORDON, R. (1997). "*Quaedam veritatis umbrae*: Hellenistic Magic and Astrology" en Bilde, P. (ed.) (1997: 128-158).
- GOW, A.S.F. (1934). "Iunx, Rhombus, Turbo", *JHS* 54, 1-13.
- GOW, A.S.F. (1951). "Notes on noses", *JHS* 71, 81-84.
- GOW, A.S.F. (1992<sup>7</sup>) (ed.). *Theocritus* edited with a translation and commentary, vols. I-II, Cambridge.
- GRAF, F. (1997). *Magic in the Ancient World*, translated by Franklin Philip, Harvard University Press.
- GRAVES, R. (1970). *La diosa blanca*, Buenos Aires.
- GRENFELL, B.P.-HUNT, A.S. (eds.) (1898). *Oxyrhynchus Papyri*, London.



- GRIFFITHS, A. (1996). "Customising Theocritus: poems 13 and 24" en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 101-118).
- GRIFFITHS, F.T. (1979). *Theocritus at Court*, Leiden.
- GRIFFITHS, F.T. (1984). "Home before lunch: the Emancipated Woman in Theocritus" en Foley, H.P. (ed.). (1984: 247-273).
- GRIMAL, P. (1993). *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona.
- GROSS, N.P. (1985). *Amatory Persuasion in Antiquity: Studies in Theory and Practice*, Newark-London-Toronto.
- GUTZWILLER, K.J. (1983). "Charites or Hiero: Theocritus' *Idyll* 16", *RhM* 126, 212-38.
- GUTZWILLER, K.J. (1991). *Theocritus' Pastorals Analogies*, Madison, Wisconsin.
- GUTZWILLER, K.J. (1992). "Callimachus' Lock of Berenice: Fantasy, Romance and Propaganda", *AJPh* 113, 359-85.
- GUTZWILLER, K.J. (1996). "The evidence for Theocritean poetry books" en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 119-148).
- HALPERIN, D.M. (1983). *Before pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*, Yale University Press.
- HALPERIN, D.M.-WINKLER, J.J.-ZEITLIN, F.I. (eds.) (1990). *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton.
- HARDER, M.A.-REGTUIT, R.F.-WAKKER, G.C. (eds.) (1996). *Theocritus*, Groningen.
- HATZIKOSTA, S. (2001). "How did Virgil read Theocritus?", *Myrtia* 16, 105-110.
- HENDERSON, J. (1991). *The Maculate Muse*, New York-Oxford.
- HILLER VON GAERTRINGEN, F. (ed.) (1895). *Inscriptiones Graecae*, vol. 12, Berlín.
- HOLTSMARK, E.B. (1966). "Poetry as Self-Enlightenment: Theocritus 11", *TAPA* 97, 253-59.
- HOPE, TH. (1962). *Costumes of the greeks and romans*, New York.
- HORNBLOWER, S.-SPAWFORTH, A. (1996). *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press.
- HORSTMANN, A.E.A. (1976). *Ironie und Humour bei Theokrit*, Meisenheim.
- HOWATSON, M.C. (2000). *Diccionario de la Literatura Clásica*, Madrid.
- HUMMEL, P. (1997). *La poésie lyrique grecque au miroir de l'érudition philologique de l'antiquité à la Renaissance*, Paris.
- HUNTER, R. (1999) (ed.). *Theocritus a Selection, Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge University Press.

- HUNTER, R.L. (1996a). *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge University Press.
- HUNTER, R.L. (1996b). "Mime and mimesis: Theocritus, *Idyll* 15" en Harder, M. A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 149-169).
- HUSS, W. (1998). "Ptolemaios der Sohn", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 121, 229-250.
- HUTCHINSON, G.O. (1988). *Hellenistic poetry*, Oxford.
- IMPELLUSO, L. (2002). *Héroes y Dioses de la Antigüedad*, Barcelona.
- IRIGOIN, J. (1975). "Les bucoliques de Théocrite », *QUCC* 19, 27-44.
- JEANMAIRE, H. (1939). *Couroï et Courètes*, Lille.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A.I. (2005). *Rituales Órficos*, Tesis Doctoral en formato electrónico, Universidad Complutense de Madrid.
- JONG, I.J.F. (1987). *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam.
- JUST, R. (1989). *Women in Athenian Law and Life*, London.
- KAIBEL, G. (1892). "Theokrits ' Ελένης ' Επιθαλάμιον", *Hermes* 27, 249-254.
- KAIBEL, G. (1965-1966). *Athenaei Naucraticae deipnosophistarum libri XV*, 3 vols., Stuttgart.
- KEIL, H. (ed.). (1857). *Grammatici Latini*, I, Leipzig.
- KELLY, S.T. (1983). "The Song of Time: Theocritus' Seventh *Idyll*", *QQUU*. 44, 103-115.
- KILLEEN, J.F. (1960). "Theocritus, *Id.* XV 101", *Philologus* 104/3-4, 293-5.
- KIRCHNER, J. (ed.) (1935). *Inscriptiones Graecae*, pars III, fasc. I, Berlín.
- KIRK, G.S. (2002). *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona.
- KÖHNKEN, A. (1996). "Theokrits Polyphemgedichte" en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 171-85).
- KÖHNKEN, A. (1999). "Theokrit 1950-1998: 2. Teil", *Lustrum* 41, 9-64.
- KÖHNKEN, A. (1999). "Addenda zu Theokrit: 1. Teil (*Lustrum* 37, 1995)", *Lustrum* 41, 65-74.
- KOLDE, A. (2005). "La chienne de Polyphème : Théocrite, *Idylle* 6", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2005/1, 95-112.
- KONSTANT, D. (1979). "A note on Theocritus *Idyll* 18", *CPh* 74, 233-4.

- KONSTANT, D. (1994). *Sexual Symmetry, Love in the ancient novel and related genres*, New Jersey.
- KOSSAIFI, C. (2002a). "Le poète de Pan. Les raisons de la victoire de Comatas dans l'*Idylle* V de Théocrite", *REG* 115, 75-109.
- KOSSAIFI, C. (2002b). "Les dieux dans les *Idylles* bucoliques de Théocrite, bonheur et souffrance", *REA*, T. 104, n° 1-2, 61-83.
- KOSSAIFI, C. (2002c). "L'onomastique bucolique dans les *Idylles* de Théocrite : un poète face aux noms", *REA*, T. 104, n° 3-4, 349-361.
- KOSSAIFI, C. (2005). "Daphnis et Daphne. Mythe et poésie dans l'*Idylle* I de Théocrite", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2005/1, 113-144.
- KOSSAIFI, C. (2006). "Notula Theocritea. La coupe du chevrier dans l'*Idylle* I de Théocrite", *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 2006/1, 119-126.
- KOZLÓVSKAIA, V. (2004). "La mujer griega del Bósforo: su imagen visual y papel social a la luz de la epigrafía antigua", *Gerión* XXII, núm. 1, 121-33.
- KRAPPE, A.H. (1952). *La genèse des mythes*, Paris.
- KUIPER, K. (1921). "De Theocriti carmine XVIII", *Mnemosyne*, n.s. 49, 223-242.
- LA'DA, C.A. (1997). "Immigrant women in Hellenistic Egypt: the evidence of ethnic designations" en Melaerts, H.-Mooren, L. (1997: 167-192).
- LASSO DE LA VEGA, J.S. (1965). *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid.
- LASSO DE LA VEGA, J.S. (1967). *Sintaxis Griega*, Madrid.
- LAUCIANI, P. (1994). "Teócrito, *Id.* XXVI", *QUCC* 48, 111-117.
- LAVAGNINI, B. (1935). *L'idillio secondo di Teocrito*, Palermo.
- LAWALL, G. (1967). *Theocritus' Coan pastorals*, Harvard University Press.
- LE CORSU, F. (1981). *Plutarque et les femmes dans les vies parallèles*, Paris.
- LEGRAND, PH.E. (1927). *Bucoliques Grecs, Pseudo Théocrite*, tome II, texte établi et traduit par --, Paris.
- LEGRAND, PH.E. (1939) (ed.). *Hérodote. Histoires*, vol. 3, Paris.
- LEGRAND, PH.E. (1968<sup>2</sup>). *Étude sur Théocrite*, Paris.
- LEGRAND, PH.E. (1972<sup>7</sup>) (ed.). *Bucoliques Grecs, Théocrite*, tome I, texte établi et traduit par --, Paris (repr. de 1925).
- LEJEUNE, M. (1972). *Phonétique historique du Mycénien et du Grec ancien*, Paris.
- LELLI, E. (2002). "Arsinoe II in Callimaco e nelle testimonianze letterarie alessandrine (Teocrito, Posidippo, Sotade e altro)", *Appunti Romani di Filologia* 4, 5-29.

LEON RENIER, M. (1847). *Les auteurs grecs expliqués d'après une méthode nouvelle par deux traductions françaises : Théocrite*, Paris.

LEONETTI JUNGL, E. (1995<sup>18</sup>). *Ovidio: Metamorfosis*, traducción y notas de --, Madrid.

LEUTNER, W.G. (1907). *The article in Theocritus*, Baltimore.

LEVEQUE, P.-SECHAN, L. (1990). *Les Grandes Divinités de la Grèce*, Paris.

LIDDELL, H.-SCOTT, R-JONES, H.S. (1940). *A Greek-English Lexicon*, Oxford.

LISSARRAGUE, F. (1990). "The Sexual Life of Satyrs" en Halperin, D.M.-Winkler, J.J.-Zeitlin, F.I. (eds.) (1990: 53-81).

LOBEL, E.-PAGE, D.L. (1955) (eds.). *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, Oxford.

LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.). (1991). *Estudios actuales sobre textos griegos (II jornadas internacionales)*, Madrid.

LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.). (1992<sup>2</sup>). *Historia de la literatura griega*, Madrid.

LÓPEZ FÉREZ, J.A. (1993). *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid.

LÓPEZ FÉREZ, J.A. (ed.). (1999). *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d. C. Veintiséis estudios filológicos*, Madrid.

LÓPEZ SALVÁ, M. (1961). "Diosas, heroínas y mujeres en Píndaro" en Calero Secall, I.- Murray, G. (eds.). (1961: 19-20).

LOZANO VELILLA, A. (1993). *El mundo helenístico*, Madrid.

LUCCIONI, P. (1997). "Un éloge d'Hélène? (Théocrite, *Id.* XVIII, v. 29-31, Gorgias et Stésichore)", *REG* 110, vol. 2, 622-626.

MABEL SACONI, P. (1991-1992). "La resemantización del mito en Teócrito: variables del Idilio VI", *Argos* 15-16, 149-154.

MABEL SACONI, P. (1993). "La dimensión etiológica en Teócrito, XVIII", *Nova Telus* 11, 51-62.

MABEL SACONI, P. (1993-1994). "El proceso de integración de constituyentes textuales en el *Idilio* III de Teócrito", *Argos* 17-18, 93-99.

MACLEOD, M.D. (1990) (ed.). *Luciani. Opera*, vol. 4, Oxford (repr. de 1987).

MACTOUX, M<sup>a</sup>.M. (2001). "Esclaves-femmes dans le *Corpus* d'Aristophane", *Gerión* XIX, 21-46.

MACURDY, G.H. (1928). "Basilinna and Basilissa, the Alleged Title of the 'Queen-Archon' in Athens", *AJP* 49, 276-282.

MACURDY, G.H. (1932). *Hellenistic Queens. A Study of Woman-Power in Macedonia, Seleucid Syria, and Ptolemaic Egypt*, Baltimore.

MAGNELLI, E. (2005). “Poeti ellenistici in Plutarco: tipologie e preferenze” en Casanova, A. (ed.) (2005: 215-242).

MAGNIEN, V. (1920). “Le syracusain littéraire et l’Idylle XV de Théocrite”, *MSL* 21, 49-85 ; 112-38.

MALDONADO SAMPER, A. (1999). “Los Dioscuros en el *Idilio* XXII de Teócrito”, *Excerpta Philologica* 9, 79-87.

MARROU, H.I. (1985). *Historia de la educación en la antigüedad*, [Histoire de l’éducation dans l’antiquité, Paris, 1948], Madrid.

MARTÍN GARCÍA, F. (1987). *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, vol. 4, Madrid.

MARTÍN HERNÁNDEZ, M. (1999). “El Egipto tolemaico: estudios y estado de la cuestión”, *TEMPUS* 21, 5-35.

MÁRQUEZ, M.A. (2000). “El susurro de las abejas: Hes. *Th.* 594, Theoc. 1.107, Verg. *Ecl.* 1.53-55 y Garcilaso *Égloga* 3.79-80”, *Exemplaria* 4, 283-286.

MAZON, P. (1928) (ed.). *Hésiode. Œuvres : Théogonie, Les travaux et les jours et Le Bouclier*, texte établi et traduit par --, Paris.

MEDINA GONZÁLEZ, A.-LÓPEZ FÉREZ, J.A. (1991). *Eurípides: Tragedias*, vol. 1, traducción de --, Madrid (repr. de 1977).

MEILLIER, C. (1981). “Quelques nouvelles perspectives dans l’étude de Théocrite”, *REG* 94/2, 315-337.

MEILLIER, C. (1989). “Achrostiches numériques chez Theocrite”, *REG* 102/2, 331-338.

MELAERTS, H.-MOOREN, L. (eds.)(1997). *Le rôle et le statut de la femme en Égypte hellénistique, romaine et byzantine*, Actes du colloque international, Bruxelles-Leuven, 27-29 novembre 1997.

MELERO, A. (1999). “Teócrito y la tradición. Notas para la lectura de los *Idilios* VI y XI” en López Férez, J.A. (ed.). (1999: 297-311).

MÉNDEZ DOSUNA, J. (1997). “‘Ως con valor espacial en Teócrito y en inscripciones dialectales: una quimera sintáctica”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli* 19, 407-451.

- MESSI, M. (2000). "Polifemo e Galatea: Il κῶμος 'imperfetto' di Teocrito, *Id.* VI e XI", *Acme* 53/1, 23-41.
- MESTURINI, A.M. (1981). "Teócrito, *Talisie* 69-70", *QUCC* 8, 105-112.
- METTE, H.J. (1959) (ed.). *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin.
- MICHAELIDES, S. (1978). *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, London.
- MICHEL CLUNY, C. (1989) (ed.). *Homère: L'Iliade*, texte bilingue présenté par --, Paris.
- MIRALLES, C. (1989). *El helenismo*, Barcelona.
- MOLINER, M. (1992). *Diccionario de uso del español*, Madrid.
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (1989). "Sobre el último papiro publicado de Teócrito (*P. Hamb.* 201) en Universidad Complutense (coord.) (1989: 291-296).
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (1990). *Los dorismos del Corpus Bucolicorum*, Ámsterdam.
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (1991). "La grafía <σδ> en la transmisión de los líricos y de los bucólicos", *Fortunatae* 1, 103-112.
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (1992). "Sur *Les Bacchantes* de Théocrite", *Kernos* 5, 109-117.
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (1994). "La notación de /e:/ y /o:/ secundarias en la literatura dórica" en Ediciones Clásicas (coord.) (1994: 201-206).
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (1998). "Lengua y estilo en el idilio XIII de Teócrito" en *Corolla Complutensis* (1998: 329-333).
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (2000a). "Observaciones sobre la lengua de los idilios XVI y XVII de Teócrito" en Crespo, E.-Barrios Castro, M<sup>a</sup>J. (coords.) (2000: 219-226).
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (2000b). "Superstición, magia y mántica populares en los bucólicos", *Minerva* 14, 49-60.
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T. (2005). "Madres y nodrizas en la Antigüedad" en González González, M.-Pedregal Rodríguez, M<sup>a</sup>.A. (coords.) (2005: 55-80).
- MOLINOS TEJADA, M<sup>a</sup>.T.-GARCÍA TEJEIRO, M. (2007). "La constitución de la bucólica como género literario" en Suárez de la Torre, E. (coord.) (2007a: 247-266).
- MOMMSEN, A. (1898). *Feste der Stadt Athen im Altertum, geordnet nach attischem kalender*, Leipzig.
- MONRO, D.B.-ALLEN, TH.W. (1920<sup>3</sup>) (eds.). *Homeri. Opera*, vol. 1, Oxford.

MONTERO, S. (1997). *Diccionario de Adivinos, magos y astrólogos de la antigüedad*, Madrid.

MONTES CALA, J.G. (1995a). “Un problema de intertextualidad en poesía helenística”, *Habis* 26, 97-112.

MONTES CALA, J.G. (1995b). “Polifemo en las *Argonáuticas Órficas*”, *Faventia* 16/1, 51-56.

MONTES CALA, J.G. (1996). “Teócrito, *Idilio XVIII* 26-28”, *Excerpta Philologica* 6, 45-52.

MONTES CALA, J.G. (1999a). “El *Epitalamio de Helena* y la tipología del idilio teocriteo” en López Férez, J.A. (ed.). (1999: 313-328).

MONTES CALA, J.G. (1999b). “Kalós Dionisos [Theoc.] 20.33”, *Habis* 30, 115-122.

MONTES CALA, J.G. (2000). “Adonis y los semidioses. Theoc.15.136-142”, *Myrtia* 15, 161-175.

MONTES CALA, J.G. (2003). “La paradoja teocritea. Unidad y diversidad en los *Idilios* de Teócrito”, *Studia Hellenistica Gaditana* I, 11-109.

MONTES CALA, J.G. (2006). “Heracles en el *Idilio IV* de Teócrito” en Calderón, E., Morales, A., Valverde, M. (eds.). (2006: 657-668).

MOORMANN, E.M.-WILFRIED UITTERHOEVE (1997). *De Acteón a Zeus, Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid.

MORENILLA TALENS, C.-CRESPO ALCALÁ, P. (1998). “Elementos mágico-religiosos en Alcman y Píndaro” en Peláez, J. (ed.). (1998: 119-132).

MORI, A. (2001). “Personal Favor and Public Influence: Arete, Arsinöe II, and the Argonautica”, *Oral Tradition* 16/1, 85-106.

MOSCADI, A. (2007). “L'idillio 7 di Teocrito : la doppia investitura”, *Prometheus* 33/3, 214-230.

MOSSÉ, C. (1991). “Women in the Spartan Revolutions” en Pomeroy (1991: 138-153).

MOULINIER, L. (1952). *Le pur et l'impur dans la pensée des grecs d'Homère à Aristote*, Paris.

MOXNES, H. (1997). “Conventional values in the Hellenistic world: masculinity” en Bilde, P. (ed.) (1997: 263-284).

MÜLLER, K. (1841-1870) (ed.). *Fragmenta Historicum Graecorum* 1, vols. I-IV, Paris.

- MURO MELÉNDEZ-VALDÉS, P. (1998). "Sobre las magas romanas" en Peláez, J. (ed.) (1998: 233-243).
- MURRAY, G. (1902-1910) (ed.). *Euripidis. Fabulae*, vols. I-III, Oxford.
- MURRAY, G. (1955) (ed.). *Aeschyli Tragoediae*, Oxford.
- MURRAY, O. (1996). "Hellenistic Royal Symposia" en Bilde, P.-Engberg-Perdersen, T.-Hannestad, L.-Zahle, J. (eds.) (1996: 15-27).
- NAUCK, A. (1964) (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim.
- NAVARRO GONZÁLEZ, J.L. (1992). *Luciano: Obras IV*, traducción y notas por --, Madrid.
- NAVARRO, J.L.-MELERO, A. (1981). *Herodas: Mimiambos. Fragmentos mímicos*, introducción, traducción y notas de --, Madrid.
- NETT LESHIP, H. (1879). *Aelius Donatus: Vita Vergili*, Oxford.
- NIETO IBÁÑEZ, J.M<sup>a</sup>. (2005). "La mujer en el deporte griego: mitos y ritos femeninos" en Nieto Ibáñez, J.M<sup>a</sup>. (ed.). (2005: 63-81).
- NIETO IBÁÑEZ, J.M<sup>a</sup>. (coord.) (2005). *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*, León.
- NILSSON, M.P. (1968). *Historia de la religión griega*, Buenos Aires.
- NOCK, A.D.-STEWART, Z. (eds) (1972). *Essays on Religion and the Ancient World*, 2 vols, Oxford.
- NOCK, A.D. (1972). "The lizard in Magic and Religion" en Nock, A.D.-Stewart, Z. (1972: 271-276).
- OGILVIE, R.M. (1962). "The song of Thyrsis", *JHS* 82, 106-110.
- OLALLA, P. (2001). *Atlas mitológico de Grecia*, Atenas.
- ORTEGA, A. (1984). *Píndaro: Odas y Fragmentos*, introducciones, traducción y notas de --, Madrid.
- OSBORNE, M.J.-BYRNE, S.G. (eds.). (1987). *Lexicon of Greek Personal Names II: Attica*, Oxford.
- OTT, U. (1969). *Die Kunst Gegensatzes in Theokrits Hirtengedichten*, Hildesheim-New York.
- OTTO, W.F. (1973). *Los dioses de Grecia. La imagen de lo divino a la luz del espíritu griego*, Buenos Aires.
- OTTO, W.F. (1981). *Las Musas. El origen divino del canto y del mito*, Buenos Aires.
- PABÓN, J.M. (1998). *Homero: Odisea*, traducción de --, Madrid (repr. de 1982). .



- PACHE, C.O. (2001). "Barbarian Bond: Thracian Bendis among the Athenians", en Asirvatham, S.R.-Pache, C.O.-Watrous, J. (eds.). (2001: 4-6).
- PAGE, D.L. (1967<sup>2</sup>) (ed.). *Poetae Melici Graeci*, Oxford.
- PAGE, D.L. (1974). *Supplementum Lyricis Graecis*, Oxford.
- PAGNINI, M. (1978<sup>2</sup>). *Estructura literaria y método crítico*, Madrid.
- PARDINI, A. (1991). "Problemi dialettali greci ed interpretazioni antiche e moderne: P.S.I. 1090 (Erinna); P.Oxy. 8 (Anonimo); P. Antinöe S.N. (Teócrito)", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 85, 1-7.
- PELÁEZ, J. (ed.). (1998). *El dios que hechiza y encanta. Magia y Astrología en el Mundo Clásico y Helenístico*, Córdoba.
- PENDERGRAFT, M. (1986). "Aratean Echoes in Theocritus", *QUCC* 24, 47-54.
- PEREA MORALES, B. (1986). *Esquilo. Tragedias*, Madrid.
- PÉREZ BENITO, E.-VICENTE SOBRADILLO, D. (2006). "Música y literatura en Grecia: elementos musicales en la novela de Longo de Lesbos y su deuda con el modelo teocriteo" en Calderón, E., Morales, A., Valverde, M. (eds.). (2006: 777-784).
- PÉREZ JIMÉNEZ, A.-MARTÍNEZ DÍEZ, A. (1983). *Hesíodo: Obras y fragmentos*, introducción, traducción y notas de --, Madrid.
- PÉREZ JIMÉNEZ, A.-CRUZ ANDREOTTI, G. (eds.) (2002). *Daímon Páredros. Magos y prácticas mágicas en el mundo mediterráneo*, Madrid-Málaga.
- PÉREZ LÓPEZ, M. (2002). "Los *Technopaignia* de la *Antologia Graeca* y la poesía concreta", *EClás.* XLIV 121, 173-182.
- PERROTA, G. (1927). "Studi di poesia ellenistica. I: Teócrito imitatore di Pindaro", *SIFC*, n.s. 4, 5-11.
- PFEIFFER, R. (1949-1953) (ed.). *Callimachus*, vols. I-II, Oxford.
- PIÑERO SÁENZ, A. (1989). *La civilización helenística*, Madrid.
- PINILLA DE LA PEÑA, A. (1998). "Prácticas mágicas en la obra de Plinio el viejo" en Peláez, J. (ed.). (1998: 217-224).
- POMEROY, S.B. (1984). *Women in Hellenistic Egypt*, Nuew York.
- POMEROY, S.B. (1987). *Diosas, rameras, esposas y esclavas, Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid.
- POMEROY, S.B. (1997a). *Families in Classical and Hellenistic Greece*, Oxford.
- POMEROY, S.B. (1997b). "Family values: the uses of the past" en Bilde, P. (ed.) (1997: 204-219).
- POMEROY, S.B. (ed.) (1991). *Women's History and Ancient History*, Londres.

- POTTER, D. (2003). "Hellenistic Religión" en Erskine, A. (ed.) (2003: 407-430).
- POWELL, J.U. (1970<sup>2</sup>) (ed.). *Collectanea Alexandrina*, Oxford.
- PREISENDANZ, K.-HENRICH, A. (1973-1974) (eds.). *Papyri Graecae Magicae, Die griechischen Zauberpapyri*, vols. I-II, Stuttgart.
- PRESCOTT, H.W. (1899). "A study of the Dafnis-myth", *HSCP* 10, 121-40.
- PRESCOTT, H.W. (1903). "Notes on the scholia and the text of Theocritus", *CR* 17, 107-10.
- PRESCOTT, H.W. (1913). "Ἔβα ῥόον (1.140)", *CQ* 7, 176-87.
- RADT, S. (1971). "Theocritea", *Mnemosyne* 24, 251-9.
- RADT, S. (1977) (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Sophocles*, vol. 4, Göttingen.
- RADT, S. (1985) (ed.). *Tragicorum Graecorum Fragmenta, Aeschylus*, vol. 3, Göttingen.
- RAE (2002). *Diccionario de la lengua española*, Madrid.
- RAFFAELLI, R. (ed.) (1995). *Vicente e figure femmimili in Grecia e a Roma*, Ancona.
- RAGUSA, G. (2004). "Afrodite, Éros e feitiçaria no idílio 2, as magas, de Teócrito", *Calíope* 12, 18-32.
- RAIMONDI, V. (1999). "Adeo A.P. 6, 258 e Teócrito 'agreste': tra represa e innovazione", *Appunti Romani di Filologia* 1, 53-64.
- RAMÍREZ TORRES, S.J. RAFAEL (1970). *Bucólicos y líricos griegos*, México.
- REED, J.D. (2000). "Arsinoe's Adonis and the Poetics of Ptolemaic Imperialism", *Transactions of the American Philological Association* 130, 319-351.
- RENARD, M.-SCHILLING, R. (1964). *Hommages à Jean Bayet*, Bruxelles.
- RIBBECK, O. (1862). "Theokriteische Studien", *RhM* 17, 543-577.
- RICHTER, G. (1926). *Ancient Furniture*, Oxford.
- ROBSON, J.E. (1997). "Bestiality and bestial rape in Greek myth" en Deacy, S.-Pierce, K.F. (1997: 65-96).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992<sup>2</sup>). "Monodia" en López Férez, J.A. (ed.) (1992<sup>2</sup>: 185-205).
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1988). *Nueva gramática griega*, Madrid.
- RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (1993). "El color y el sonido en Homero" en López Férez, J.A. (1993: 85-111).

RODRÍGUEZ ALFAGEME, I. (2005). “Sobre θεῶν χεῖρες: Significado y contexto”, *CFC (G)* 15, 125-140.

RODRÍGUEZ MAMPASO, M<sup>a</sup>.J.-HIDALGO BLANCO, E.-WAGNER, C.G. (eds.) (1994). *Roles sexuales, La mujer en la historia y la culturas*, Madrid.

RODRÍGUEZ MAMPASO, M<sup>a</sup>.J. (1994). “Las ménades y lo irracional: el ambiguo papel de Dionisos” en Rodríguez Mampaso, M<sup>a</sup>.J.-Hidalgo Blanco, E.-Wagner, C.G. (eds.) (1994: 23-33).

ROSCHER, W.H. (1884-1937). *Ausführliches Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Leipzig.

ROSE, H.J. (1973). *Mitología Griega*, Barcelona.

ROSE, V. (ed.). (1967). *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Stuttgart.

ROSENMEYER, P.A. (1992). *The poetics of imitation*, Cambridge.

ROSENMEYER, TH.G. (1969). *The green cabinet, Theocritus and the European Pastoral Lyric*, University of California Press.

ROUSSEL, L. (1932). “Art et Folklore dans les *Pharmakeutria* de Théocrite (1-63)”, *REG* 45, 361-365.

ROWLANDSON, J. (1998) (ed.). *Women & Society in Greek & Roman Egypt*, Cambridge.

RUIJGH, C.J. (1984). “Le dorien de Théocrite : dialecte cyrénien d’Alexandrie et d’Égypte”, *Mnemosyne* 37, 56-88.

RUIZ DE ELVIRA, A. (1971). “Prometeo, Pandora y los orígenes del hombre”, *CFC* 1, 79-108.

RUIZ DE ELVIRA, A. (1974). “Helena. Mito y etopeya”, *CFC* 6, 95-133.

RUIZ DE ELVIRA, A. (1975). *Mitología clásica*, Madrid.

RUIZ DE ELVIRA, A. (2001a). “Adonis en Teócrito, XV”, *Myrtia* 16, 319-320.

RUIZ DE ELVIRA, A. (2001b). “La concha de Venus y la manzana de la discordia”, *CFC (L)*, n<sup>o</sup> extra 1, 2001, 237-244.

RUMPEL, I. (1961). *Lexicon Theocriteum*, Leipzig (repr. de 1879).

SALTKIN, L.M. (1991). *The power of Thetis, Allusion and interpretation in the Illiad*, University of California.

SÁNCHEZ ORTEGA, M<sup>a</sup>.H. (2003). *Ese viejo diablo llamado amor. La magia amorosa en la España Moderna*, Madrid.

SÁNCHEZ, C. (2005). *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid.

- SANCHO ROYO, A. (1979/1980). "El epíteto divino en Teócrito: tradición y originalidad", *Habis* 10-11, 59-86.
- SBARDELLA, L. (2000). *Filita. Testimonianze e frammenti poetici*, Roma.
- SCHEER, T.S. (2003). "The Past in a Hellenistic Present: Myth and Local Tradition" en Erskine, A. (ed.) (2003: 216-231).
- SCHMIEL, R. (1993). "Structure and Meaning in Theocritus 11", *Mnemosyne* 46, 229-234.
- SCHMITT PANTEL, P. (1997). "Public feasts in the Hellenistic greek city: Forms and meanings" en Bilde, P. (ed.) (1997: 29-47).
- SCHRADER, C. (1979). *Heródoto: Historia: Libros III-IV*, vol. 2, traducción y notas de -- y revisión de M<sup>a</sup>.E. Martínez-Fresneda, Madrid.
- SCHWEIZER, H. (1937). *Aberglaube und Zauberei bei Theokrit*, Basilea.
- SECHAN, L. (1965). "Les magiciennes et l'amour chez Théocrite", *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix* 39, 67-100.
- SEGAL, CH. (1973). "Simaetha and the Iunx (Theocritus, *Idyll* II)", *QUCC* 15, 32-43.
- SEGAL, CH. (1981). *Poetry and Myth in Ancient Pastoral, Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton University Press.
- SEGAL, CH. (1985). "Space, Time and Imagination in Theocritus' Second *Idyll*", *ClAnt.* 4, 103-19.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (1985). *Homero: Ilíada*, traducción de -- e introducción de C. García Gual, Madrid.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (1998). *Homero: Odisea*, traducción de --, Madrid (repr. de 1927).
- SENS, A. (1996). "A man of many words: Lynceus as speaker in Theoc. 22" en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 187-204).
- SERRAO, G. (1962). *Il carme XXV del corpus teocriteo*, Roma.
- SERRAO, G. (1971). *Problemi di poesia alessandrina, I: Studi su Teocrito*, Roma.
- SERRAO, G. (1975). "L'idillio V di Teocrito: realtà campestre e stilizzazione letteraria", *QUCC* 19, 73-109.
- SERRAO, G. (1995). "All'origine della *recusatio-excusatio*: Teócrito e Callimaco", *Eikasmós* 6, 141-152.
- SISSA, G. (1990). *Greek Virginité*, Cambridge.
- SISSA, G.-DETENNE, M. (1994). *La vida cotidiana de los dioses griegos*, Madrid.
- SNELL, BR. (1963<sup>3</sup>) (ed.). *Pindari Carmina cum fragmentis*, Leipzig.

- SNELL, BR.-MAEHLER, H. (1975-1980) (eds.). *Pindari Carmina cum fragmentis*, vols. I-II, Leipzig.
- SNELL, BR.-ERBSE, H. (1955). *Lexicon des frühgriechischen Epos*, Göttingen.
- SPOFFORD, E.W. (1969). "Theocritus and Polyphemus", *AJPh* 90, 22-35.
- STANZEL, K.H. (1995). *Liebende Hirten: Theokrits Bukolik und die alexandrinische Poesie*, Stuttgart.
- STERN, J. (1978). "Theocritus' *Epithalamium for Helen*", *RBPhH* 56, 29-37.
- STRANO, M. (1976). "Considerazioni sul'idillio X di Teocrito", *Helikon* 15/16, 454-60.
- STRAUSS CLAY, J. (1997). *The Wrath of Athena, Gods and Men in the Odyssey*, London.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (coord.) (2007a). *Teoría y práctica de la composición poética en el mundo antiguo y su pervivencia*, Valladolid.
- SUÁREZ DE LA TORRE, E. (2007b). "Helena, de la épica a la lírica griega arcaica (Safo, Alceo, Estesícoro)" en Bañuls, J.V.-Do Céu Fialho, M.-López, A.-De Martino, F.-Morenilla, C.-Pociña Pérez, A.-Silva, M<sup>a</sup>. de F. (eds.) (2007: 55-79).
- SUÁREZ PERTIERRA, G.-AMÉRIGO, F. (eds.). (2007). *Religión y poder. Comunicaciones presentadas al VII Simposio de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, Jaén.
- SZEPESY, T. (1994). "La collection d'épigrammes de Théocrite", *Acta Ant. Hung.* 35, 73-102.
- TEODORSSON, S.T. (1977). *The phonology of Ptolemaic Koiné*, Göteborg.
- THOMAS, R.F. (1996). "Genre through intertextuality: Theocritus to Vergil and Propertius" en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 227-246).
- THOMPSON, D.J. (1992). "Language and Literacy and early Hellenistic Egypt" en Bilde, P. et al. (eds.). (1992: 39-52).
- THOMPSON, D.J. (1994). "Literacy and power in Ptolemaic Egypt" en Bowman, A. K.-Woolf, G. (1994: 67-83).
- TRYPANIS, C.A. (1958) (ed.). *Callimachus. Fragments*, London.
- UNIVERSIDAD COMPLUTENSE (coord.). (1989). *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos (20 al 24 de abril de 1987)*, vol. 2, Madrid.
- VAN BREMEN, R. (2003). "Family Structures" en Erskine, A. (ed.) (2003: 313-330).
- VAN GRONINGEN, B.A. (1958). "Quelque problème de la poésie bucolique grecque", *Mnemosyne* 11, 293-317.

VARA, J. (1975). “Sobre la identidad de Simícidas y Lícidas del *Id. VII* de Teócrito”, *Emerita* 43, 133-138.

VÁZQUEZ HOYOS, A.M<sup>a</sup>.- MUÑOZ MARTÍN, O. (1997). *Diccionario de magia en el mundo antiguo*, Madrid.

VEGA VEGA, M<sup>a</sup>.M. (1998). “La hechicera grecolatina: aspectos generales” en Peláez, J. (ed.). (1998: 225-232).

VERNIERE, Y. (1977). *Symboles et mythes dans la pensée de Plutarque, Essai d'interprétation philosophique et religieuse des Moralia*, Paris.

VICENTE SOBRADILLO, D. (2007). “Religión y poder en el Egipto de Ptolomeo II Filadelfo: La deificación de Arsínoe II mediante la identificación con divinidades” en Suárez Pertierra, G.-Amérigo, F. (eds.), (2007: 489-500).

VIDAL-NAQUET, P. (1991). *Le chasseur noir, Formes de pensées et formes de société dans le monde grec*, Paris.

VON DER MÜHLL, P. (1962) (ed.). *Homeri Odyssea*, Basel.

VV. AA. (1983). *Modes de contacts et processus de transformation dans les sociétés anciennes*, École Française de Rome.

VV.AA. (1934). *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Stuttgart.

VV.AA. (1964-1975). *Der kleine Pauly*, vols. I-V, Stuttgart y München.

VV.AA. (1991). *Gran Enciclopedia Larousse*.

VV.AA. (1995). *Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike*, Stuttgart.

VV.AA. *Thesaurus Linguae Graecae*, University of California, Irving, 1993.

WAGNER, R. (1894) (ed.). *Apollodori bibliotheca. Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus*, Leipzig.

WAKKER, G. (1996). “The discourse function of particles. Some observations on the use of  $\mu\acute{\alpha}\nu$  /  $\mu\eta\grave{\nu}$  in Theocritus” en Harder, M.A.-Regtuit, R.F.-Wakker, G.C. (eds.) (1996: 246-263).

WALBANK, F.W. (1985). *El mundo helenístico*, Madrid.

VAN DER VALK, M. (1985). “Le thème de la septième Idylle de Théocrite”, *REG* 98/1, 135-146.

WELLEK, R.-WARREN, A. (1974<sup>4</sup>). *Teoría literaria*, Madrid.

WENDEL, C. (1899). *De nominibus bucolicis. Pars I: De Theocriti nominibus bucolicis*, Leipzig.

- WENDEL, C. (1914) (ed.). *Scholia in Theocritum uetera*, Leipzig.
- WENDEL, C. (1920). *Ueberlieferung und Entstehung der Theokrit-Scholien*, Berlín.
- WEST, D.-WOODMAN, T. (eds.). *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge.
- WEST, M.L. (1972) (ed.). *Iambi et elegi graeci*, vol. 2, Oxford.
- WEST, M.L. (1975). *Immortal Helen*, London.
- WEST, M.L. (1982). *Greek metre*, Oxford.
- WEST, M.L. (1984). *Carmina Anacreontea*, Leipzig.
- WHITE, H. (1976). "Three problems in Theocritus XXII", *Emerita* 44, 403-8.
- WHITE, H. (1977). "A case of arte allusive in Theocritus", *AC* 46, 578-9.
- WHITE, H. (1979a). *Studies in Theocritus and other hellenistic poets*, Amsterdam / Uithoorn.
- WHITE, H. (1979b). "Textual and Interpretative Problems in Theocritus' *Idyll XVIII*", *QUCC* 32, 107-116.
- WHITE, H. (1979c). "Theocritus' *Idyll XX*", *QQUU* 32, 117-130.
- WHITE, H. (1979d). *Theocritus' Idyll XXIV, A commentary*, Amsterdam.
- WHITE, H. (1980). *Essays in Hellenistic Poetry*, Amsterdam-Uithoorn.
- WHITE, H. (1999). "Notes on Theocritus", *Myrtia* 14, 39-56.
- WILLI, A. (2004). "Poétique au seuil de l'alexandrinisme: l'idylle 16 de Théocrite", *L'Antiquité Classique* 73, 31-46.
- WOOD, J. (1996). *The concept of the Goddess*, edited by Sandra Billington and Miranda Green, London.
- YOUTIE, H.C. (1971). "Ἀγράμματος: an aspect of Greek society in Egypt", *Harvard Studies in Classical Philology* 75, 161-176.
- ZANKER, G. (1987). *Realism in Alexandrian poetry: a literature and its audience*, UK.
- ZANKER, G. (1989). "Current Trends in the Study of Hellenic Myth in Early Third-Century Alexandrian Poetry: The Case of Theocritus", *Antike und Abendland* 35, 83-103.
- ZIEGLER, K. (1966). *Das hellenistische Epos*, Leipzig (repr. de 1864).
- ZUNTS, G. (1960). "Theocritus I.95f", *CQ* 10, 37-41.
- ZIMMERMAN, C. (1994). *The Pastoral Narcissus: A Study of the First Idyll of Theocritus*, Carleton College.

## ÍNDICE DE NOMBRES





- Acis, 336, 367, 368  
 Acrotípe, 21, 23, 81, 82, 306, 307, 308, 310, 387, 573  
 Acteón, 378, 509, 606  
 Adón, 269, 289  
 Adonis, 10, 35, 64, 85, 86, 112, 113, 120, 132, 140, 141, 142, 145, 146, 212, 213, 268, 269, 271, 279, 284, 297, 299, 319, 345, 405, 453, 458, 462, 466, 467, 470, 471, 473, 474, 475, 476, 481, 489, 490, 493, 495, 496, 497, 498, 499, 502, 504, 505, 548, 549, 556, 571, 575, 580, 582, 594, 599, 606, 609, 610  
 Afrodita, 12, 22, 33, 38, 46, 57, 62, 64, 70, 71, 85, 94, 95, 101, 103, 104, 112, 113, 120, 121, 129, 132, 140, 142, 145, 146, 161, 164, 167, 207, 211, 212, 233, 248, 251, 258, 259, 268, 269, 302, 313, 319, 320, 332, 345, 350, 360, 378, 405, 435, 444, 451, 452, 453, 454, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 504, 505, 506, 514, 516, 519, 528, 529, 532, 536, 539, 543, 548, 561, 571, 575, 576, 577, 579, 580, 582  
 Agamenón, 64, 510, 525  
 Ágave, 22, 51, 53, 54, 55, 66, 69, 93, 94, 95, 215, 579  
 Ageanacte, 360, 363, 412, 467, 505  
 Agreo, 201, 202, 203  
 Alceo, 43, 296, 433, 558, 579, 612  
 Alcípe, 21, 169, 324, 325, 352, 393, 568, 573  
 Alcman, 33, 155, 162, 172, 296, 415, 606  
 Alcmena, 22, 31, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 68, 70, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 190, 191, 215, 446, 552, 558, 567, 569, 579  
 Alejandría, 10, 90, 104, 106, 112, 114, 232, 263, 266, 268, 270, 273, 276, 285, 286, 291, 292, 293, 295, 297, 299, 313, 398, 425, 426, 427, 474, 476, 556, 570, 576, 578  
 Alejandro, 100, 105, 106, 109, 226, 286, 439, 459, 472  
 Alfeo, 337  
 Alfesíbea, 84, 85, 341  
 Amarilis, 22, 40, 61, 62, 65, 70, 85, 95, 130, 151, 189, 201, 202, 203, 209, 339, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 369, 383, 391, 466, 495, 505, 573, 576, 580, 584  
 Amintas, 408, 544  
 Anapo, 336  
 Anaxo, 21, 43, 126, 224, 226, 255, 261, 262, 311, 314, 315, 514, 573  
 Andrómeda, 43  
 Anfitrión, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 86, 88, 89, 178, 190, 559  
 Anfitrión, 361, 382, 391, 394, 580  
 Anquises, 319, 458, 462, 481, 498, 499, 582  
 Antígenes, 63, 70, 544  
 Antígona, 100, 102, 103, 243  
 Ápate, 561  
 Apolo, 248, 332, 333, 352, 363, 364, 385, 390, 392, 397, 398, 399, 407, 408, 411, 413, 421, 429, 432, 435, 437, 441, 458, 486, 507, 509, 520, 529, 536, 537  
 Apolodoro, 35, 64, 65, 84, 91, 400, 415, 435, 448, 458, 467, 522, 531, 532, 548, 561  
 Aqueronte, 64, 104, 338, 405, 423, 445, 453, 458, 471, 476, 477, 499, 504, 548  
 Aquiles, 50, 73, 89, 102, 137, 174, 241, 269, 336, 361, 381, 420, 427, 513, 579  
 Arato, 206, 211, 354, 367, 426, 563  
 Arcadia, 42, 123, 363, 510, 542  
 Ares, 183, 458, 459, 479, 498, 499, 540, 552, 561

- Aretusa, 337  
 Argo, 44, 377, 449  
 Argos, 65, 85, 113, 141, 532, 552, 553, 603  
 Ariadna, 60, 61, 70, 569  
 Aristófanes, 34, 55, 116, 124, 131, 134, 179, 199, 229, 232, 292, 312, 315, 319, 355, 405, 410, 507, 522, 525, 542, 597, 598  
 Aristóteles, 141, 155, 371  
 Arquíloco, 49, 210  
 Arsínoe, 33, 39, 97, 101, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 120, 121, 140, 142, 143, 170, 214, 266, 313, 426, 473, 474, 542, 556, 557, 560, 567, 570, 579, 583, 613  
 Ártemis, 22, 35, 38, 39, 46, 54, 60, 62, 113, 183, 200, 222, 223, 226, 232, 251, 254, 255, 268, 302, 304, 309, 311, 312, 315, 332, 337, 438, 463, 464, 479, 482, 484, 485, 500, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 524, 525, 527, 528, 529, 530, 532, 536, 537, 545, 557, 561, 580, 582  
 Asfalión, 382, 388, 394  
 Asia, 85, 141, 142, 291, 458, 508  
 Asiria, 115, 197  
 Atalanta, 61, 62, 70, 84, 85, 168, 207, 242, 345, 466, 569  
 Atenas, 10, 34, 107, 111, 113, 180, 225, 227, 228, 232, 268, 279, 297, 311, 313, 339, 398, 475, 522, 532, 534, 542, 546, 570, 607  
 Atenea, 22, 38, 39, 113, 118, 147, 155, 166, 168, 177, 213, 280, 312, 332, 356, 360, 368, 435, 471, 509, 515, 518, 519, 525, 529, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 549, 574, 575, 580, 583, 584, 595  
 Ateneo, 14, 98, 104, 105, 108, 131, 156, 187, 221, 222, 258, 356, 368, 377, 410, 483  
 Atreo, 32, 36, 171  
 Átropo, 39, 443  
 Autónoe, 51, 53, 54, 55, 66, 69, 93, 215  
 Babilonia, 116  
 Bato, 77, 94, 179, 230, 339, 345, 347, 348, 553, 554  
 Beocia, 397, 398, 438, 439, 448  
 Berenice, 14, 23, 65, 68, 83, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 112, 120, 121, 140, 212, 214, 234, 381, 382, 473, 477, 478, 490, 492, 495, 496, 501, 504, 505, 571, 579, 585, 600  
 Biante, 84, 85, 91, 92, 341, 345, 466  
 Bíblide, 468  
 Bión, 12, 132, 241, 367, 404, 410, 418, 467, 469, 479, 491, 548  
 Bombica, 40, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 141, 145, 146, 153, 164, 189, 360, 416, 469, 484, 505, 547, 567, 569, 573, 574, 576, 584  
 Buceo, 78, 94, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 145, 146, 153, 163, 249, 360, 416, 417, 432, 469, 494, 505, 547, 574, 575, 579  
 Cadmo, 51, 56, 66, 93, 400  
 Calétide, 79, 80, 94, 350  
 Calímaco, 13, 41, 54, 60, 83, 100, 102, 105, 109, 112, 155, 159, 199, 244, 307, 360, 367, 369, 407, 410, 411, 448, 489, 509, 536, 546, 547, 557, 575, 594  
 Calíope, 399, 400, 609  
 Calisto, 501, 510, 532, 552  
 Cárites, 22, 46, 339, 342, 398, 406, 421, 422, 424, 425, 430, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 451, 503, 580  
 Caronte, 445  
 Cástor, 67, 90, 91, 155, 157, 158, 428, 579  
 Catulo, 34, 472  
 Ceres, 443, 543  
 Chipre, 103, 112, 113, 457, 466, 471, 472, 473, 475, 477, 484, 488, 489, 492, 494, 495, 504  
 Cíbele, 10, 258, 508  
 Cimeta, 323  
 Cineta, 323  
 Cinisca, 40, 54, 73, 130, 133, 135, 136, 137, 139, 141, 145, 146, 171, 567, 569, 573, 576  
 Cipris, 33, 114, 319, 405, 460, 461, 463, 465, 476, 478, 481, 482, 487, 488, 489, 491, 493, 494, 495, 496, 499, 503, 504, 506, 519, 527, 539, 581  
 Circe, 23, 57, 58, 59, 70, 193, 194, 252, 264, 284, 378, 415, 418, 463, 521, 522, 569  
 Ciseta, 323

- Citerea, 474, 483, 490, 494, 495, 501, 504, 581
- Clearista, 21, 162, 168, 222, 227, 321, 322, 323, 324, 352, 393, 568, 573
- Clicia, 63, 64, 70, 102, 569
- Clitemnestra, 91, 243
- Cloris, 84
- Cloto, 39, 443, 446, 583
- Comatas, 79, 80, 162, 163, 165, 168, 195, 196, 321, 322, 323, 324, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 385, 386, 387, 388, 389, 392, 407, 408, 411, 412, 430, 432, 433, 532, 533, 540, 573, 602
- Core, 518, 536, 544, 549
- Coridón, 98, 179, 230, 345, 347, 348, 388, 389, 554
- Cos, 63, 96, 102, 127, 148, 166, 207, 210, 254, 259, 266, 408, 410, 416, 445, 550
- Cotítaris, 127, 196, 203
- Crátidas, 168, 169, 325, 352, 393
- Cronida, 35, 416
- Crono, 36, 457, 542, 552
- Crotona, 345, 347, 398, 554, 555
- Dafnis, 67, 68, 81, 82, 83, 94, 95, 108, 150, 151, 152, 158, 166, 174, 205, 206, 208, 211, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 332, 334, 335, 336, 351, 352, 354, 355, 357, 359, 361, 362, 363, 365, 366, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 394, 404, 405, 406, 407, 411, 414, 415, 430, 432, 444, 445, 459, 460, 461, 462, 463, 481, 482, 484, 485, 486, 488, 489, 493, 495, 496, 498, 504, 505, 516, 517, 518, 519, 527, 529, 533, 573, 574, 575, 580, 584, 597, 609
- Dametas, 354, 357, 359, 388
- Dánae, 87, 552
- Deípile, 65, 70, 380, 569, 574
- Delfis, 60, 61, 75, 76, 77, 124, 125, 139, 167, 174, 180, 181, 183, 195, 207, 208, 221, 223, 224, 225, 226, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 241, 242, 243, 248, 249, 250, 252, 253, 257, 259, 261, 262, 264, 285, 445, 446, 463, 464, 465, 488, 490, 494, 497, 500, 501, 502, 503, 505, 506, 511, 514, 525, 530, 562, 563, 575, 578, 584
- Delos, 83, 437, 509, 561
- Deméter, 22, 63, 85, 209, 211, 336, 345, 364, 417, 432, 466, 473, 518, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 557, 571, 575, 577, 580, 583
- Demóstenes, 76, 270, 280
- Deo, 63, 544
- Dérceto, 115
- Día, 60, 561
- Dinón, 280, 285, 286, 290
- Dioclidias, 285, 288, 289
- Diofanto, 382, 388
- Diomedes, 65, 70, 102, 195, 381, 459, 462, 498, 529
- Dione, 103, 140, 457, 468, 469, 473, 476, 477, 482, 487, 491, 492, 494, 495, 496, 504, 579, 581
- Dioniso, 51, 52, 53, 55, 56, 60, 66, 70, 85, 117, 139, 183, 228, 248, 258, 313, 332, 350, 355, 397, 398, 413, 435, 451, 502, 506, 511, 542, 546, 552, 580
- Dioscuros, 14, 36, 109, 158, 604
- Duris, 369
- Eácida, 102, 381
- Ecunte, 468, 504
- Egipto, 10, 69, 100, 106, 107, 108, 109, 114, 131, 259, 263, 273, 276, 285, 286, 291, 292, 293, 294, 296, 398, 426, 508, 557, 570, 578, 590, 604, 613
- Egón, 77, 209, 345, 347, 348, 365, 553, 555
- Electra, 448, 558
- Élide, 510
- Endimión, 85, 319, 345, 466, 523, 527, 575
- Eos, 22, 76, 345, 458, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 580, 583
- Érice, 471, 472, 504
- Eris, 57, 443, 561
- Eros, 12, 111, 128, 129, 145, 167, 174, 248, 259, 302, 337, 360, 394, 435, 458, 460, 463, 464, 465, 468, 469, 470, 471, 473, 479, 480, 482, 483, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 494, 495, 497, 500, 501, 503, 505, 506, 558, 575, 581, 591
- Esparta, 39, 42, 108, 113, 123, 133, 155, 171, 172, 279, 398, 515, 532, 537
- Esquilo, 50, 117, 148, 152, 186, 200, 208, 257, 292, 307, 405, 507, 513, 531, 591, 608
- Ésquinas, 54, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 145, 146, 171, 250, 575, 579
- Etna, 128, 336, 374, 386

- Eubulo, 228, 311, 314  
 Éucrito, 408, 544  
 Eudamipo, 525  
 Eufileto, 199, 253  
 Eumaras, 407  
 Eumedes, 325, 352, 393  
 Eumeo, 401, 402  
 Eunica, 21, 209, 316, 317, 319, 377, 379, 391, 481, 482, 489, 505, 527, 567, 573, 576, 580, 584  
 Éunoa, 179, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 270, 272, 273, 281, 573  
 Eurípides, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 64, 66, 69, 93, 94, 117, 119, 144, 148, 179, 181, 238, 239, 248, 258, 269, 294, 355, 419, 433, 438, 469, 479, 485, 510, 515, 516, 520, 521, 525, 542, 559, 570, 575, 591, 592, 597, 604  
 Euristeo, 509  
 Eurotas, 154, 155, 173  
 Eutíquide, 184, 187, 191, 270, 281, 573  
 Everida, 47, 446  
 Faetonte, 561  
 Febo, 363, 393  
 Fenicia, 191, 568  
 Filecio, 402  
 Filetas, 14, 62, 339, 356, 410, 544  
 Filino, 210, 259, 363, 468, 503  
 Filista, 75, 76, 95, 124, 125, 145, 209, 224, 261, 562, 569, 573, 578  
 Filotes, 561  
 Filóxeno, 98, 355, 367, 369  
 Frasidamo, 63, 70, 363, 364, 385, 394, 544  
 Frigia, 188, 191, 270, 290, 481, 504, 568  
 Galatea, 40, 130, 151, 152, 154, 210, 250, 321, 322, 336, 340, 354, 355, 356, 358, 359, 361, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 383, 384, 385, 388, 390, 391, 393, 394, 395, 431, 471, 505, 573, 574, 575, 576, 577, 580, 584, 605  
 Geras, 561  
 Glauca, 97, 98, 99, 121, 123, 346  
 Glauce, 99, 538  
 Golgos, 471, 472  
 Gorgo, 21, 72, 93, 108, 110, 113, 114, 140, 141, 142, 143, 144, 184, 187, 188, 191, 198, 199, 203, 211, 226, 228, 266, 267, 269, 270, 271, 273, 274, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 297, 298, 555, 570  
 Gracias, 421, 425, 435, 436, 438, 439, 440, 441  
 Hades, 38, 66, 235, 248, 251, 294, 423, 426, 444, 445, 446, 447, 462, 475, 512, 543, 551, 583  
 Hales, 408, 544  
 Hebe, 108, 552  
 Hécate, 10, 22, 46, 52, 57, 59, 222, 251, 252, 254, 255, 463, 507, 511, 512, 513, 514, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 528, 530, 580  
 Héctor, 64, 70, 209, 473  
 Hécuba, 64, 70, 71, 200, 569  
 Hefesto, 336, 398, 458, 465, 498, 500, 531, 552, 582  
 Helena, 22, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 42, 57, 67, 68, 71, 90, 91, 112, 113, 120, 121, 130, 154, 155, 170, 171, 172, 173, 207, 209, 233, 308, 324, 343, 447, 459, 462, 473, 474, 478, 489, 495, 505, 515, 529, 536, 537, 540, 541, 565, 566, 569, 570, 573, 576, 584, 588, 606, 612  
 Helicón, 396, 397, 398, 399, 403, 404, 413  
 Helios, 10, 451, 507, 561  
 Hera, 22, 23, 65, 66, 108, 110, 113, 176, 198, 234, 242, 254, 258, 304, 345, 382, 398, 435, 446, 451, 529, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 580, 583  
 Heracles, 43, 44, 48, 49, 68, 74, 75, 77, 79, 86, 87, 88, 89, 105, 108, 137, 172, 240, 269, 335, 377, 380, 388, 394, 446, 483, 509, 531, 552, 558, 559, 560, 563, 564, 579, 606  
 Hermes, 251, 332, 335, 348, 378, 388, 398, 461, 479, 483, 523, 588, 594, 596, 601  
 Herodas, 76, 79, 109, 125, 179, 184, 185, 192, 229, 266, 269, 270, 273, 282, 289, 445, 503, 535, 593, 607  
 Heródoto, 33, 52, 108, 116, 183, 227, 274, 279, 293, 307, 525, 611  
 Hesíodo, 23, 35, 49, 57, 58, 66, 86, 103, 107, 119, 194, 207, 288, 304, 319, 331, 332, 342, 354, 366, 379, 385, 396, 397, 398, 401, 403, 404, 413, 415, 416, 418, 420, 423, 428, 430, 431, 435, 437, 443,

- 449, 451, 457, 479, 494, 520, 531, 534,  
537, 538, 541, 542, 546, 552, 561, 565,  
608  
Hestia, 519  
Hierón, 116, 121, 422, 426, 434, 436,  
535, 541, 549, 551  
Hiétide, 468  
Hilas, 44, 74, 75, 79, 240, 316, 332, 338,  
377, 378, 379, 380, 388, 394, 563, 564,  
575  
Hímera, 362  
Hipocrene, 397  
Hipólito, 181, 462, 464, 482, 485, 516,  
575  
Hipómenes, 62, 168, 345, 466  
Homero, 11, 23, 35, 46, 58, 60, 65, 67,  
68, 72, 73, 84, 91, 103, 110, 118, 138,  
148, 157, 169, 174, 183, 184, 190, 199,  
200, 207, 210, 212, 213, 240, 242, 251,  
253, 259, 273, 280, 284, 295, 304, 307,  
308, 309, 314, 319, 324, 332, 340, 345,  
354, 358, 364, 368, 370, 376, 378, 381,  
396, 397, 399, 403, 411, 415, 417, 418,  
420, 427, 429, 431, 433, 438, 443, 457,  
458, 459, 460, 461, 462, 468, 471, 472,  
509, 515, 516, 518, 519, 522, 528, 529,  
533, 536, 538, 540, 542, 545, 546, 556,  
562, 566, 570, 574, 593, 607, 609, 611  
Hómola, 363, 468  
Horacio, 357, 422  
Horas, 22, 379, 443, 451, 452, 453, 457,  
471, 503, 583  
Ida, 242, 462, 471  
Ificles, 43, 84, 86, 88, 89  
Ifigenia, 510  
Ilión, 67, 199, 531  
Ilitía, 23, 102, 104, 118, 303, 304, 517,  
518, 552  
Ino, 51, 55, 66, 69, 93, 215  
Iris, 23, 171, 176, 177, 479, 557, 560,  
580, 583  
Isis, 254, 518  
Ítaca, 50, 115  
Jasión, 85, 345, 466, 542  
Jasón, 58, 61, 99, 171, 239, 244, 247,  
248, 251, 252, 267, 269, 503, 513, 522,  
557, 575  
Jénea, 361, 363, 366, 387, 390, 391, 393,  
580  
Keres, 561  
Labas, 136  
Lacedemonia, 38, 91, 155  
Lacinia, 554, 555, 560  
Lacón, 79, 80, 94, 161, 162, 168, 178,  
196, 321, 322, 325, 349, 350, 351, 352,  
353, 386, 389, 393, 407, 408, 432, 433,  
533, 540  
Laertes, 402, 418  
Laocoosa, 22, 31, 92, 95  
Láquesis, 39, 443  
Leda, 22, 31, 35, 84, 90, 91, 92, 94, 95,  
161, 164, 552, 579  
Leto, 478, 507, 509, 510, 515  
Leucipo, 156, 158  
Lícidas, 82, 89, 137, 197, 306, 352, 360,  
361, 362, 363, 366, 387, 388, 390, 393,  
406, 409, 411, 412, 413, 432, 433, 467,  
490, 501, 505, 544, 612  
Lico, 133, 411  
Licofrón, 15, 170, 339  
Licón, 525  
Linceo, 91, 92, 98, 157  
Lobo, 136, 139  
Longo, 123, 300, 339, 597, 608  
Luna, 222, 233, 255, 334, 481, 522, 524,  
526, 527, 528, 563  
Málide, 377, 379, 391, 580  
Medea, 54, 58, 59, 61, 62, 70, 99, 171,  
193, 194, 236, 237, 239, 240, 244, 247,  
248, 251, 252, 253, 254, 264, 356, 464,  
503, 508, 513, 515, 521, 522, 557, 569,  
587, 592  
Melampo, 84, 345  
Melancio, 401  
Meleagro, 509, 524  
Melixo, 75, 95, 124, 125, 145, 209, 224,  
562, 569, 573  
Menalcas, 80, 81, 82, 95, 306, 346, 365,  
366, 387, 393, 414, 415, 432  
Menandro, 50, 77, 139, 199, 224, 232,  
273, 585, 598  
Menelao, 32, 34, 35, 39, 42, 67, 69, 71,  
90, 120, 170, 171, 207, 459, 478, 489,  
505, 529, 570, 576  
Mermnón, 189, 191, 203, 574  
Micenas, 36, 532, 552  
Mileto, 117, 119, 468, 472, 474, 475,  
487, 504

- Milón, 78, 126, 127, 128, 129, 132, 153, 163, 249, 346, 365, 366, 393, 416, 417, 432, 547
- Mirto, 123, 197, 363, 468, 505, 577
- Mitilene, 412, 467
- Moiras, 22, 39, 47, 121, 235, 248, 443, 444, 445, 446, 447, 451, 463, 503, 509, 549, 561, 576, 580, 583
- Mormo, 291
- Morsón, 79, 195, 352, 353, 390, 408
- Mosco, 12, 207, 240, 241, 253, 269, 307, 337, 367, 369, 404, 410, 479, 480
- Musas, 22, 46, 58, 59, 74, 97, 103, 129, 248, 332, 333, 336, 337, 350, 352, 355, 362, 364, 365, 377, 384, 385, 386, 387, 390, 392, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 435, 437, 439, 440, 442, 444, 483, 534, 540, 574, 576, 580, 607
- Museo, 398, 458, 522
- Naíde, 152, 362, 365, 366, 387, 391, 393, 580
- Neleo, 84, 486, 487, 539
- Némesis, 561
- Nereidas, 54, 331, 336, 342, 354, 360, 361, 363, 381, 383, 387, 390, 391, 393, 394, 580
- Nicias, 117, 118, 119, 121, 367, 377, 388, 417, 418, 419, 420, 433, 441, 442, 470, 487, 495, 540, 576, 579
- Nilo, 107
- Níobe, 509
- Niquía, 377, 379, 391, 580
- Nix, 22, 57, 76, 561, 562, 563, 565, 566, 580, 583
- Nomea, 82, 94, 306, 387, 568, 573
- Océano, 336, 361, 435, 438, 491, 526, 527, 562, 563
- Odiseo, 32, 50, 58, 84, 209, 229, 235, 241, 309, 355, 370, 374, 375, 401, 403, 415, 418, 471, 531, 539, 559, 587
- Olimpo, 332, 336, 397, 398, 403, 416, 419, 423, 427, 428, 430, 435, 439, 441, 527, 557, 558, 581
- Orcómeno, 435, 438
- Otris, 84
- Pafia, 492, 496, 504, 581
- Palas, 532
- Pan, 79, 174, 195, 241, 250, 302, 304, 305, 307, 332, 333, 334, 335, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 357, 359, 363, 366, 384, 388, 389, 393, 394, 401, 402, 406, 408, 413, 432, 438, 451, 468, 485, 486, 506, 523, 533, 540, 577, 581, 585, 590, 602
- Paris, 32, 40, 67, 68, 113, 170, 229, 233, 459, 529, 531, 552, 570, 588, 589, 590, 592, 593, 594, 596, 597, 600, 602, 603, 604, 605, 606, 613
- Paros, 435
- Patroclo, 64, 73, 473
- Pausanias, 42, 105, 131, 141, 155, 172, 398, 399, 415, 435, 470, 471, 472, 475, 487, 515, 552, 556
- Peán, 333, 358, 407, 408
- Peleo, 102, 381, 400
- Pélope, 36
- Peloponeso, 295
- Penélope, 85, 115, 241, 253, 273, 509, 539
- Peneo, 336
- Penteo, 51, 53, 54, 55, 66, 69, 93, 215, 542, 575
- Perimede, 58, 59, 521, 522
- Pero, 22, 31, 84, 85, 94, 573
- Perseo, 43, 47, 48, 87, 531
- Pieria, 397, 398, 416
- Piérides, 365, 367, 399, 417, 418, 428, 470
- Pilos, 84
- Píndaro, 45, 46, 48, 66, 74, 88, 90, 101, 258, 259, 296, 350, 381, 397, 404, 411, 426, 437, 438, 439, 440, 446, 452, 464, 524, 546, 549, 603, 606, 607
- Pindo, 336
- Pirro, 64, 97, 98
- Pisa, 348
- Platón, 39, 131, 155, 229, 248, 292, 423, 458, 475, 479, 534, 537
- Pléyades, 22, 448, 449, 450, 580, 583
- Plinio, 11, 99, 132, 136, 195, 250, 257, 260, 608
- Plutarco, 33, 34, 35, 85, 98, 103, 108, 155, 172, 187, 228, 248, 311, 319, 324, 397, 462, 479, 518, 520, 525, 587, 592, 604
- Pluto, 36, 129, 145, 469, 542

- Polibio, 123, 426  
 Polibotas, 126, 127, 130, 191  
 Polideuces, 78, 90  
 Polifemo, 79, 94, 95, 151, 152, 154, 196, 197, 210, 229, 230, 250, 322, 336, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 383, 384, 388, 390, 391, 393, 394, 415, 419, 430, 489, 495, 505, 574, 575, 577, 605, 606  
 Pólux, 67, 90, 91, 155, 157, 428, 579  
 Posidipo, 475, 534  
 Posidón, 63, 251, 355, 361, 364, 370, 371, 382, 394  
 Praxínoa, 21, 71, 87, 108, 114, 119, 138, 140, 143, 144, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 199, 203, 211, 212, 226, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 308, 458, 534, 535, 540, 548, 555, 572, 573, 579  
 Príamo, 64  
 Príapo, 150, 166, 332, 458  
 Proteo, 35  
 Ptolomeo, 14, 33, 35, 82, 83, 91, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 113, 115, 120, 142, 170, 214, 234, 294, 346, 380, 388, 410, 426, 433, 437, 472, 473, 474, 477, 478, 490, 492, 505, 515, 542, 556, 557, 559, 560, 578, 579, 583, 613  
 Rea, 110, 258, 307, 542, 552, 557  
 Roma, 257, 356, 399, 436, 543, 590, 592, 596, 597, 609, 610, 611  
 Safo, 33, 34, 38, 39, 43, 152, 244, 245, 247, 268, 296, 369, 461, 479, 486, 487, 536, 579, 612  
 Samos, 410, 472, 474, 475, 552  
 Selene, 22, 46, 85, 181, 209, 211, 222, 241, 251, 253, 254, 264, 319, 345, 463, 466, 507, 511, 513, 514, 515, 520, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 530, 536, 561, 563, 575, 580  
 Sémele, 51, 52, 56, 66, 70, 94, 139, 552, 580  
 Semíramis, 97, 115, 116, 121  
 Sibaritas, 351  
 Sibirtas, 80, 178  
 Sicélicas, 410  
 Simeta, 21, 48, 50, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 95, 117, 119, 124, 125, 126, 138, 139, 145, 167, 174, 179, 180, 181, 182, 183, 191, 193, 194, 197, 201, 203, 207, 208, 211, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 268, 270, 271, 274, 275, 277, 281, 288, 297, 314, 315, 321, 323, 341, 343, 358, 445, 463, 464, 489, 490, 494, 500, 502, 503, 505, 506, 511, 513, 514, 515, 520, 523, 524, 526, 527, 528, 529, 530, 562, 563, 567, 569, 570, 571, 572, 575, 577, 578, 580, 582, 584, 585  
 Simíquidas, 70, 89, 197, 206, 210, 341, 352, 354, 360, 362, 363, 388, 390, 393, 408, 409, 410, 412, 413, 430, 433, 467, 468, 492, 495, 503, 505, 544, 545, 546, 577  
 Simo, 578  
 Simónides, 87, 279, 411, 422, 598  
 Siracusa, 11, 116, 139, 179, 228, 266, 274, 291, 294, 295, 299, 337, 355, 362, 426, 434, 436, 511, 535, 550, 551  
 Siria, 115, 291, 561  
 Sócrates, 229  
 Sófocles, 117, 148, 221, 293, 307, 508, 513, 537  
 Tebas, 55, 56, 438  
 Telamón, 377  
 Teseo, 60, 61, 241  
 Testílida, 76, 179, 180, 181, 182, 184, 191, 221, 222, 223, 230, 231, 234, 236, 239, 255, 259, 261, 464, 512, 584  
 Tetis, 48, 89, 102, 336, 361, 381, 385, 391, 400, 438, 473, 491, 579, 580  
 Téugenis, 117, 119, 121, 367, 576  
 Teumáridas, 75, 181, 182, 191, 224, 226, 231, 261, 578  
 Tíbris, 337  
 Tideo, 65, 102, 381  
 Timageto, 180, 231, 233  
 Tindáreo, 35, 91  
 Tindáridas, 36, 67, 91  
 Tindáride, 35, 36, 42, 67, 69, 90, 170, 171, 173, 537  
 Tiónico, 133, 136, 139, 578



Tiresias, 46, 47, 48, 49, 50, 88, 89, 215,  
378, 428, 446  
Tirsis, 205, 333, 334, 336, 366, 385, 386,  
388, 389, 400, 401, 402, 403, 404, 405,  
406, 432, 433, 452, 534  
Títiro, 361, 387, 412, 596  
Tracia, 106, 183, 191, 291, 397, 398, 519,  
542, 568  
Troya, 42, 65, 71, 198, 199, 381, 403,  
459, 529, 556, 570  
Turios, 52, 398, 412  
Urania, 112, 399, 438, 458, 471, 479  
Yolco, 44  
Zacinto, 555  
Zeus, 10, 35, 36, 43, 44, 49, 50, 65, 66,  
80, 87, 88, 90, 91, 94, 105, 108, 110,  
118, 156, 157, 198, 211, 234, 242, 251,  
258, 274, 278, 280, 304, 331, 332, 348,  
362, 373, 382, 394, 397, 399, 404, 408,  
409, 410, 411, 420, 424, 425, 428, 429,  
435, 441, 443, 448, 451, 457, 458, 473,  
478, 483, 488, 490, 494, 509, 523, 531,  
535, 536, 537, 540, 543, 548, 549, 552,  
554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561,  
564, 577, 580, 583, 606  
Zopirión, 87, 280, 283

## ÍNDICE DE CONCEPTOS



- aceite, 41, 42, 155, 212, 351, 525, 530  
 adivinación, 50, 198, 200, 202, 203, 364  
 admiración, 114, 209, 223, 224, 262, 271, 292, 298, 299, 343, 535  
 Adonias, 110, 111, 112, 113, 212, 266, 268, 298, 543, 571  
 agón, 296, 310, 407, 505, 516  
 agricultura, 543, 544  
 aletrides, 312  
 alimentación, 191  
 alma, 86, 194, 211, 273, 282, 375, 418, 562  
 amistad, 118, 226, 282, 336, 359, 413, 433, 571, 583  
 amor, 15, 33, 35, 40, 43, 44, 59, 60, 61, 62, 64, 70, 74, 75, 78, 81, 84, 85, 101, 103, 104, 109, 110, 112, 113, 120, 121, 125, 129, 131, 136, 138, 139, 145, 150, 151, 154, 159, 162, 167, 169, 197, 201, 204, 205, 206, 207, 209, 211, 214, 217, 221, 224, 230, 233, 236, 240, 241, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 257, 261, 262, 263, 264, 297, 302, 307, 317, 319, 322, 323, 325, 334, 338, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 355, 357, 358, 359, 360, 363, 364, 369, 370, 371, 373, 375, 376, 380, 384, 385, 388, 390, 393, 406, 415, 417, 419, 424, 428, 445, 452, 453, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 472, 473, 475, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 487, 488, 489, 490, 491, 495, 497, 498, 500, 501, 502, 504, 505, 512, 514, 516, 519, 524, 528, 529, 548, 556, 560, 562, 563, 567, 569, 574, 575, 577, 578, 579, 581, 582, 583, 584, 585, 595, 597, 598, 610  
 amuletos, 356  
 animales, 23, 38, 162, 187, 202, 226, 229, 311, 312, 314, 337, 342, 352, 401, 411, 459, 466, 485, 510, 514, 515, 522, 528, 533, 535, 554, 595  
 antropomorfismo, 484, 585  
 arréforas, 313  
 asirio, 197, 356, 526  
 astrología, 251  
 aulós, 123, 130  
 aurora, 102, 246, 368, 471, 561, 563, 565  
 autenticidad, 11, 12, 15, 78, 188, 317, 503, 504, 520  
 banquete, 101, 133, 146, 397, 554  
 bárbaro, 294, 510  
 belleza, 32, 52, 65, 120, 131, 151, 157, 196, 207, 210, 245, 261, 284, 304, 335, 339, 343, 354, 361, 368, 369, 414, 416, 435, 437, 451, 452, 477, 479, 517, 538, 565, 574  
 bigamia, 285  
 boda, 32, 34, 42, 92, 100, 106, 113, 156, 157, 158, 170, 303, 304, 308, 313, 404, 476, 556, 557, 558  
 Brauronias, 312  
 bruja, 193, 194, 196, 203, 239, 252, 522, 598  
 caballo, 38, 52, 187, 209, 277, 278, 291, 324, 516, 535  
 cabras, 162, 166, 229, 305, 306, 309, 313, 321, 333, 339, 347, 349, 354, 356, 359, 376, 401, 407, 415, 468, 485  
 cama, 45, 47, 86, 88, 89, 128, 209, 233, 242, 245, 558  
 campo, 17, 39, 46, 128, 131, 202, 217, 275, 319, 324, 331, 341, 392, 417, 472, 473, 478, 481, 482, 483, 544, 571  
 canción, 87, 129, 153, 171, 337, 362, 364, 368, 391, 404, 405, 406, 415, 416, 474, 478, 499, 547, 581  
 canéfora, 145, 224, 262, 311, 313, 314, 315, 514

- canto, 34, 35, 37, 46, 59, 84, 112, 114, 123, 127, 132, 139, 140, 142, 144, 145, 152, 153, 154, 162, 171, 172, 173, 197, 213, 233, 267, 279, 284, 333, 334, 352, 354, 355, 360, 361, 362, 363, 368, 369, 387, 390, 393, 396, 397, 399, 400, 401, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 420, 423, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 437, 442, 452, 467, 470, 471, 496, 497, 534, 540, 541, 547, 550, 565, 581, 607
- cara, 134, 185, 211, 460, 507, 585
- carrera, 54, 61, 62, 63, 125, 137, 154, 155, 173, 528
- castidad, 304, 338, 464, 484, 485, 500, 514, 516, 529, 537, 558, 580
- castigo, 121, 127, 150, 250, 338, 358, 482, 505, 524, 537
- castración, 393
- caza, 169, 195, 262, 336, 532, 577
- cejas, 65, 102, 151, 343, 369, 538, 574
- cena, 235, 377
- ceremonia, 34, 53, 93, 213, 253, 255, 517
- cíclope, 79, 152, 210, 229, 230, 321, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 375, 376, 384, 388, 390, 393, 394, 415, 418, 471, 483, 495, 501, 575, 577, 581
- cierva, 170, 509, 510
- citarista, 98, 125
- ciudad, 38, 44, 56, 100, 116, 119, 120, 130, 141, 156, 171, 173, 199, 200, 224, 226, 229, 240, 275, 277, 280, 286, 293, 299, 312, 313, 318, 319, 320, 325, 332, 336, 348, 362, 377, 379, 430, 438, 439, 468, 481, 482, 484, 486, 487, 512, 527, 531, 536, 538, 539, 544, 549, 555, 571, 584
- ciudadanía, 77, 142
- ciudadano, 223, 268
- civilización, 10, 212, 608
- clase social, 96, 182, 189, 190, 191, 225, 263, 266, 280, 291
- cocinar, 141, 215, 217
- colonización, 63
- comedia, 76, 77, 139, 178, 223, 272, 278, 288, 300, 399, 410, 572, 583, 585, 598
- Comedia Media, 126, 223, 367
- Comedia Nueva, 76, 194, 223, 232, 243, 288, 515, 569, 570
- comercio, 77, 300, 572
- competición, 142, 162, 399, 400, 415, 533, 540, 583
- comunidad, 14, 114, 126, 224, 269, 293, 313, 498
- concepción, 50, 102, 129, 193, 194, 287, 356, 403, 423, 424, 440, 469, 475, 484, 512, 562, 598
- concubina, 148
- concubinato, 224
- concurso, 73
- contaminación, 377, 595
- corona, 344, 502
- coros, 148, 154, 172, 428, 435, 449, 581
- cortesana, 124, 126, 127, 134, 139, 223, 225, 229, 239, 294, 379
- cortesanas, 76, 111, 223, 232, 239
- crueledad, 56, 69, 207, 211, 239, 316, 344, 345, 393, 510
- cuento, 152
- culto, 33, 39, 40, 42, 62, 63, 66, 84, 100, 101, 173, 196, 258, 268, 293, 311, 313, 364, 369, 381, 398, 399, 400, 404, 438, 439, 457, 468, 472, 484, 504, 519, 532, 534, 550, 553, 554, 557, 558, 560
- cultura, 61, 98, 251, 255, 293, 515, 518, 520, 588, 607
- danza, 123, 141, 171, 377, 389, 399, 429
- decadencia, 155, 268
- decencia, 111, 126, 225, 233, 280, 301, 315
- deificación, 84, 101, 105, 112, 212, 473, 612
- delicadeza, 88, 156, 263, 290
- derechos, 77, 286
- desdén, 152, 292, 319, 332, 344, 345, 356, 576
- desnudez, 307
- desprecio, 133, 137, 202, 292, 317, 360, 460
- diadema, 206, 207
- dialecto, 16, 42, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 158, 159, 161, 164, 176, 179, 207, 295, 296, 299, 314, 445
- dios, 10, 16, 36, 43, 56, 57, 66, 70, 88, 94, 128, 129, 139, 150, 166, 167, 195, 211, 248, 269, 332, 335, 336, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 359, 382, 384, 389,

- 397, 407, 408, 413, 415, 424, 432, 435, 446, 447, 457, 461, 465, 468, 469, 474, 475, 479, 482, 483, 488, 497, 498, 500, 503, 505, 520, 538, 546, 551, 575, 581, 607
- disciplinas, 141
- divino, 10, 17, 21, 23, 46, 70, 89, 90, 109, 120, 121, 193, 197, 212, 251, 302, 371, 380, 382, 391, 396, 400, 403, 404, 413, 420, 423, 427, 429, 432, 438, 440, 442, 449, 464, 477, 482, 500, 514, 516, 529, 557, 577, 584, 607, 610
- divorciada, 60, 170
- dorio, 43, 75, 149, 179, 228, 299, 314
- écfrasis, 452
- economía, 83, 187, 267, 270, 297
- edad, 33, 76, 86, 118, 121, 125, 126, 127, 136, 141, 154, 156, 173, 194, 199, 200, 201, 204, 205, 223, 261, 312, 367, 401, 486, 579
- educación, 89, 123, 156, 171, 191, 223, 290, 291, 293, 312, 315, 515, 604
- efebo, 482, 483, 497, 505
- egipcios, 33, 107, 131, 190, 197, 227, 277, 286, 289, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 474, 569
- ejercicios, 172, 538
- embarazo, 234
- emociones, 72, 184, 240, 525
- endogamia, 108
- enfermedad, 181, 231, 242, 244, 487
- enseñanza, 294, 362
- epicureismo, 10
- epifanía, 378, 461, 510, 513, 523
- epigrama, 11, 48, 95, 99, 102, 117, 232, 258, 334, 346, 360, 379, 397, 457
- epitafio, 98, 99
- epitalamio, 34, 171, 173, 478
- erudición, 11, 15, 62, 116, 496, 535
- erudito, 22, 85, 582, 585
- esclavas, 19, 21, 39, 48, 50, 76, 125, 127, 130, 141, 165, 178, 179, 180, 183, 186, 187, 189, 191, 212, 225, 231, 270, 271, 281, 291, 298, 379, 567, 568, 569, 573, 584, 590, 608
- esclavitud, 178, 224
- esclavos, 79, 80, 131, 141, 161, 178, 182, 185, 188, 190, 191, 224, 297, 313, 407, 584
- escolios, 11, 13, 60, 127, 187, 198, 253, 275, 277, 295, 311, 313, 315, 339, 341, 411, 510, 549, 554, 577
- escuelas, 294
- espartanas, 33, 36, 37, 39, 41, 54, 63, 154, 155, 156, 172, 173, 515, 538
- espíritu, 112, 113, 247, 369, 378, 400, 435, 438, 505, 570, 581, 607
- esposa, 35, 40, 43, 46, 57, 63, 64, 68, 73, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 113, 115, 117, 119, 121, 174, 199, 207, 208, 210, 214, 225, 233, 262, 279, 288, 308, 319, 332, 341, 361, 382, 387, 473, 477, 487, 490, 492, 517, 522, 543, 552, 556, 557, 560, 567, 583
- estatus, 40, 82, 95, 98, 120, 158, 159, 164, 169, 189, 204, 208, 216, 222, 249, 286, 300, 319, 321, 401, 402, 432, 496, 499, 557, 565, 568, 572, 573
- estética, 264, 373, 574
- estoicismo, 10
- exégesis, 285
- fábula, 534
- familia, 13, 46, 63, 80, 103, 107, 111, 114, 117, 126, 141, 170, 182, 194, 223, 224, 225, 285, 287, 306, 313, 521, 544
- fecundación, 518
- femenino, 11, 22, 40, 46, 62, 63, 66, 68, 69, 111, 118, 119, 124, 126, 144, 162, 168, 172, 180, 182, 185, 197, 199, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 221, 222, 224, 234, 250, 251, 254, 260, 264, 271, 291, 294, 295, 298, 300, 301, 310, 313, 321, 322, 324, 342, 353, 358, 366, 376, 381, 387, 392, 394, 407, 476, 478, 489, 490, 492, 494, 500, 510, 511, 515, 520, 523, 532, 533, 550, 552, 554, 568, 571, 572, 576, 577, 578, 579, 582
- fenicia, 190
- fertilidad, 41, 42, 112, 457, 515, 543, 552
- festivales, 41, 121, 147, 155, 232, 268, 288, 313, 437, 510, 515, 550, 554, 584
- fiesta, 112, 120, 126, 142, 212, 268, 269, 272, 280, 287, 297, 315, 430, 463, 500, 514, 544, 545, 546, 556
- filosofía, 124, 596
- flautista, 75, 76, 95, 98, 124, 125, 126, 127, 131, 145, 153, 163, 209, 261, 346, 537, 562, 578

- flores, 131, 162, 171, 211, 274, 376, 412, 470  
 fúnebre, 142, 314  
 genealogía, 33, 44, 103, 341, 397, 443, 492, 574  
 generación, 87, 223, 443, 491, 520, 542  
 género, 11, 20, 141, 144, 184, 195, 199, 212, 213, 215, 216, 217, 230, 239, 240, 264, 353, 410, 430, 431, 442, 481, 510, 515, 522, 534, 568, 576, 577, 578, 605  
 genitales, 278, 457, 532  
 geografía, 336  
 gimnasio, 224, 526  
 gineceo, 211, 253, 302, 322, 540, 583  
 grano, 543, 545, 546  
 guerra, 39, 42, 65, 178, 199, 275, 438, 459, 520, 529, 532, 535, 536, 540, 549, 550, 551, 555  
 hazañas, 44, 48, 252, 267, 426, 559  
 hechicera, 58, 193, 221, 254, 257, 463, 598, 612  
 helenismo, 10, 263, 591, 605  
 herencia, 73, 568, 575  
 héroe, 36, 44, 60, 64, 65, 75, 90, 102, 209, 264, 295, 332, 377, 378, 406, 443, 462, 468, 509, 554  
 heroína, 39, 44, 47, 48, 49, 68, 87, 190, 225  
 hetera, 76, 77, 125, 126, 127, 128, 133, 136, 141, 164, 171, 203, 223, 225, 262, 263, 273, 317, 572  
 higiene, 272, 318  
 himeneo, 42, 154, 173, 476  
 historia, 11, 61, 97, 206, 223, 229, 251, 268, 269, 285, 295, 335, 337, 345, 346, 347, 367, 397, 399, 406, 411, 458, 466, 480, 595, 599, 609  
 historiador, 183, 369, 550  
 homoerótico, 75, 95, 211, 532, 575, 579  
 homosexual, 44, 74, 232, 262, 359, 504, 575, 579  
 honor, 43, 83, 100, 104, 105, 112, 113, 129, 140, 153, 183, 226, 229, 268, 269, 279, 284, 295, 311, 313, 315, 351, 352, 353, 390, 406, 407, 428, 439, 463, 468, 471, 473, 474, 502, 509, 510, 514, 518, 529, 537, 540, 542, 545, 552, 553, 554, 556, 560, 571, 582, 583  
 hospitalidad, 58, 544  
 igualdad, 80, 98, 207, 533  
 impiedad, 94  
 incesto, 108, 474  
 indecencia, 165, 568  
 infancia, 34, 141, 187, 277, 312  
 iniciación, 34, 173, 313, 338, 401  
 inmortalidad, 23, 101, 113, 423, 426, 433, 442, 473, 561, 581  
 institución, 100, 109, 449  
 instrumento, 14, 98, 101, 125, 258, 259, 322, 348, 359, 393, 411, 464, 523, 537  
 insulto, 170, 185  
 interpretación, 15, 35, 46, 52, 68, 73, 96, 128, 133, 141, 151, 158, 169, 172, 185, 205, 211, 242, 269, 277, 295, 368, 379, 407, 417, 445, 446, 460, 489, 511, 548, 570  
 investigación, 11, 15, 16, 17, 19, 20, 24, 178  
 joven, 32, 33, 34, 35, 38, 40, 43, 54, 56, 60, 62, 68, 75, 77, 81, 83, 84, 86, 89, 99, 100, 105, 106, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 134, 136, 141, 148, 150, 151, 152, 154, 158, 159, 161, 162, 163, 165, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 176, 182, 189, 190, 193, 197, 202, 203, 206, 224, 225, 226, 232, 233, 235, 238, 239, 241, 251, 261, 262, 297, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 314, 315, 316, 317, 320, 322, 323, 324, 331, 339, 340, 341, 343, 344, 346, 347, 357, 365, 366, 369, 383, 406, 407, 413, 445, 458, 463, 465, 466, 468, 471, 476, 482, 484, 485, 486, 487, 499, 501, 505, 508, 510, 512, 516, 517, 521, 523, 525, 531, 536, 543, 563, 568, 569, 572, 574, 578, 579  
 juego, 56, 69, 85, 162, 186, 207, 322, 342, 376, 379, 399, 438, 473, 512, 570  
 juramento, 236, 304, 350, 445, 557  
 justicia, 107  
 juventud, 38, 76, 203, 205, 211, 261, 301, 304, 452, 470, 475, 479, 517, 520, 543, 561, 568  
 labor, 50, 185, 271, 273, 528, 547, 567  
 lana, 48, 118, 119, 143, 178, 227, 230, 256, 257, 271, 273, 274, 288, 297, 320, 533, 572  
 laurel, 230, 256, 257, 259, 260, 514  
 leona, 55, 93, 226, 311, 314, 465, 514, 515, 582

- lésbico, 575
- leyenda, 62, 115, 334, 335, 336, 361, 362, 367, 377, 387, 394, 399, 411, 412, 432, 448, 457, 458, 462, 467, 482, 492, 498, 509, 510, 521, 527, 531, 536, 537, 542, 553, 558, 569
- lira, 38, 39, 171, 363, 399, 429, 437, 516, 537, 540
- lucha, 42
- lujo, 228, 320
- madre, 12, 14, 32, 34, 36, 42, 43, 44, 45, 54, 55, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 100, 102, 105, 108, 110, 112, 115, 120, 124, 125, 136, 139, 140, 141, 145, 171, 189, 207, 209, 215, 224, 243, 258, 261, 262, 304, 306, 309, 334, 336, 341, 361, 370, 371, 372, 373, 374, 381, 386, 391, 393, 395, 406, 411, 412, 435, 465, 466, 467, 469, 474, 479, 480, 486, 488, 491, 497, 500, 504, 509, 510, 515, 517, 518, 521, 522, 529, 531, 536, 543, 549, 550, 562, 564, 567, 569, 573, 578, 579, 580, 583, 592
- maga, 22, 23, 57, 58, 59, 193, 201, 240, 251, 252, 254, 258, 415, 446, 503, 512, 513, 524, 598
- magia, 46, 49, 50, 52, 61, 69, 76, 101, 127, 145, 193, 194, 195, 200, 203, 204, 221, 222, 223, 224, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 445, 463, 464, 478, 508, 511, 512, 513, 520, 522, 523, 525, 568, 571, 591, 592, 596, 597, 598, 605, 610, 612
- magos, 10, 250, 519, 521, 605
- maltrato, 145, 181, 186, 192, 577
- manía, 116, 248
- manto, 117, 222, 227, 228, 256, 271, 272, 274, 275, 276, 278, 283, 298, 307, 308, 310, 321, 553, 573
- masculino, 44, 56, 62, 68, 69, 70, 95, 98, 133, 141, 145, 146, 161, 163, 164, 168, 180, 182, 197, 202, 207, 211, 243, 250, 251, 254, 260, 261, 276, 289, 294, 320, 322, 352, 353, 366, 374, 376, 387, 389, 392, 393, 407, 478, 485, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 500, 512, 528, 531, 536, 554, 568, 575, 577, 578, 579, 582, 585
- maternidad, 381, 552, 579
- matrimonio, 35, 62, 100, 106, 107, 108, 110, 113, 121, 129, 154, 156, 157, 158, 163, 167, 168, 170, 171, 173, 174, 176, 208, 214, 215, 216, 223, 236, 261, 285, 286, 300, 302, 312, 315, 435, 475, 477, 498, 509, 517, 531, 552, 556, 557, 558, 560, 568, 583
- matronímico, 64, 71
- medicina, 407, 418, 419, 433, 470
- menosprecio, 185
- menstruación, 518
- métrica, 16, 154, 164, 314, 339, 347
- micénico, 178
- miedo, 45, 47, 88, 106, 159, 208, 277, 278, 289, 303, 304, 307, 378, 382, 505, 513, 516, 517
- mimiambos, 76
- mimo, 179, 195, 198, 221, 222, 253, 266, 272, 285, 289, 583
- mindio, 236
- mirar, 49, 50, 247, 317, 343, 344, 358
- misterios, 53, 268, 311, 518, 542
- mito, 18, 21, 31, 32, 33, 42, 43, 45, 48, 56, 57, 60, 61, 64, 66, 68, 70, 71, 84, 85, 86, 94, 99, 102, 150, 170, 173, 335, 337, 346, 348, 377, 388, 397, 446, 447, 462, 466, 468, 510, 519, 529, 534, 536, 537, 542, 553, 568, 569, 571, 572, 579, 580, 588, 592, 603, 607
- monogamia, 285
- moral, 303, 310, 440
- muerte, 38, 42, 50, 56, 64, 69, 83, 87, 91, 92, 99, 101, 105, 106, 109, 112, 113, 145, 150, 183, 193, 226, 245, 249, 264, 268, 334, 336, 361, 366, 377, 378, 385, 386, 387, 405, 422, 423, 426, 435, 444, 445, 446, 460, 463, 468, 471, 475, 476, 482, 483, 497, 499, 505, 507, 509, 512, 518, 523, 543, 551, 575, 580
- música, 123, 141, 147, 171, 302, 335, 368, 385, 389, 397, 400, 429, 432, 435, 473, 540, 583, 606
- nacimiento, 32, 50, 91, 103, 113, 335, 380, 386, 397, 443, 444, 457, 473, 494, 508, 515, 518, 523, 559, 580, 582
- nariz, 229, 317, 369, 577
- naturaleza, 36, 38, 40, 59, 101, 128, 146, 179, 254, 266, 271, 275, 277, 294, 322, 331, 332, 336, 350, 363, 365, 371, 378, 379, 380, 383, 392, 396, 398, 404, 406,



- 407, 431, 435, 438, 443, 452, 453, 466, 481, 497, 507, 510, 513, 515, 522, 533, 535, 536, 549, 573, 601
- neopitagorismo, 10
- neoplatonismo, 10
- ninfas, 22, 150, 153, 206, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 340, 341, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 359, 360, 362, 363, 364, 366, 371, 373, 377, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 398, 406, 408, 430, 437, 438, 444, 466, 509, 533, 543, 546, 563, 574, 575, 577, 580, 594
- niño, 45, 79, 88, 89, 90, 102, 186, 188, 270, 279, 280, 287, 290, 291, 298, 372, 373, 446, 458, 473, 479, 548
- noche, 34, 35, 43, 45, 86, 87, 90, 128, 139, 152, 153, 154, 173, 231, 253, 254, 255, 373, 374, 377, 378, 478, 482, 507, 555, 561, 562, 563, 564, 565, 566
- nodrizas, 183, 189, 191, 291, 301, 381, 605
- nombre parlante, 82, 118, 130, 184, 187, 196, 228, 306, 310, 315
- novia, 34, 35, 43, 90, 106, 167, 210, 331, 476, 478, 489, 495, 515, 529, 536, 553, 565
- ofrenda, 15, 50, 109, 113, 189, 212, 269, 322, 351, 383, 470, 486, 492, 494, 519, 529
- ojos, 15, 36, 38, 39, 47, 166, 201, 207, 244, 247, 300, 309, 317, 343, 346, 356, 368, 369, 377, 513, 523, 537, 538, 540, 541, 553, 570
- órficos, 519, 520
- oscuridad, 85, 240, 562
- padre, 32, 35, 43, 44, 64, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 94, 95, 98, 106, 108, 127, 140, 157, 214, 224, 237, 280, 290, 302, 305, 306, 315, 335, 338, 361, 370, 377, 397, 416, 461, 468, 498, 531, 535, 556, 577, 579
- paisaje, 305, 347, 350, 383, 390, 391, 503, 541, 549, 580, 583, 585
- palestra, 76, 180, 231, 233, 262, 500, 527
- panacea, 74, 129, 254, 400, 470, 581
- Panateneas, 314
- papiro, 14, 222, 260, 313, 605
- papiros mágicos, 257, 260, 523
- paternidad, 91, 140, 496, 537
- patriarcal, 92
- patronímico, 33, 392, 625
- pecho, 38, 54, 101, 137, 212, 213, 227, 240, 244, 245, 255, 274, 307, 458, 465, 466, 467, 473, 474, 486, 501, 525, 537, 572
- pederasta, 225
- pederastia, 351
- pelo, 34, 133, 138, 207, 257, 355, 504
- peplo, 46, 54, 69, 136, 146, 192, 206, 207, 227, 228, 274, 308, 545
- piedad, 474, 531
- Pitias, 314
- plantas, 132, 251, 553
- plegarias, 105, 254, 255, 332, 403, 513, 514, 524, 585
- población, 107, 183, 213, 268, 285, 292, 295, 296
- pócimas, 58, 59, 201, 254, 445, 521
- poder, 52, 58, 59, 62, 77, 87, 101, 106, 110, 115, 120, 150, 167, 174, 180, 196, 197, 198, 201, 204, 207, 232, 233, 235, 248, 251, 252, 253, 256, 258, 260, 270, 271, 279, 293, 294, 297, 298, 302, 337, 343, 350, 356, 362, 371, 372, 378, 380, 383, 392, 394, 397, 415, 419, 440, 441, 444, 472, 479, 482, 483, 486, 488, 489, 497, 502, 504, 512, 518, 519, 529, 549, 557, 560, 569, 575, 582, 583, 612
- poesía, 11, 16, 20, 21, 22, 31, 33, 39, 57, 69, 72, 74, 86, 90, 94, 96, 102, 114, 117, 125, 147, 152, 171, 172, 174, 191, 199, 200, 206, 211, 226, 229, 240, 244, 248, 249, 269, 289, 294, 305, 317, 320, 321, 325, 332, 333, 335, 341, 342, 350, 362, 366, 369, 383, 386, 391, 399, 401, 404, 405, 406, 414, 419, 420, 421, 422, 426, 429, 430, 431, 432, 433, 436, 437, 438, 440, 441, 442, 461, 473, 491, 496, 510, 535, 536, 550, 567, 571, 575, 578, 581, 583, 585, 596, 597, 599, 605, 608
- poesía bucólica, 11, 199, 206, 305, 332, 335, 399, 414, 429, 510
- poesía encomiástica, 440
- poesía helenística, 16, 86, 125, 369, 599, 605
- poesía lírica, 399, 597
- poesía mosaica, 362

- poesía teocritea, 22, 69, 94, 95, 147, 191, 211, 229, 240, 249, 289, 317, 320, 321, 325, 350, 366, 391, 430, 491, 535, 571, 585
- poetisa, 98, 99
- poligamia, 100, 210, 285
- polisemia, 73, 128, 131, 392, 570, 574
- política, 100, 101, 106, 107, 115, 120, 268, 292, 570
- precio, 225, 273, 274, 288, 428, 584
- preparación, 216, 260, 521, 522
- prestigio, 10, 98, 100, 107, 119, 140, 147, 193, 243, 365, 408, 481
- priamel, 39, 65, 102, 169, 205, 355, 380, 414, 565, 576
- príncipe, 84
- privado, 111, 313, 435, 474
- privilegio, 10, 200, 313, 401
- problema, 23, 36, 157, 252, 253, 262, 371, 506, 584, 605
- procesión, 180, 181, 182, 183, 226, 232, 242, 245, 262, 269, 311, 313, 314, 315, 378, 514, 515, 553, 578, 582
- profesión, 77, 125, 127, 130, 141, 145, 300, 310, 319, 401, 408, 409, 415, 418, 420, 432, 494, 495, 544, 572, 581
- profesional, 126, 140, 142, 193, 254, 267, 402, 408, 481, 496, 573
- propiedades, 195, 197, 224, 260, 285, 526
- prosa, 179, 584, 603
- prosperidad, 107, 114, 212, 520
- prostitutas, 134, 223, 229
- proverbial, 138, 195, 272, 299, 376, 533
- proverbio, 138, 185, 538, 540, 541
- purificación, 49, 50, 190, 222, 256, 257
- raza, 156, 285
- realeza, 18, 97, 170, 266
- recato, 301, 584
- reina, 23, 39, 47, 68, 96, 97, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 121, 170, 212, 214, 266, 269, 271, 279, 283, 313, 364, 426, 449, 472, 474, 495, 496, 543, 570, 580
- religión, 10, 101, 107, 115, 183, 243, 508, 591, 597, 598, 607
- religiosidad, 10, 11, 70, 101, 111, 251, 263, 268, 299, 508, 571, 582, 598
- remedio, 181, 231, 282, 360, 367, 576
- respeto, 47, 74, 81, 83, 96, 114, 192, 200, 446, 565
- responsión, 162, 168, 197, 322, 366
- retórica, 253, 426, 436, 538
- rey, 36, 44, 57, 59, 63, 65, 85, 91, 97, 100, 105, 106, 111, 115, 133, 278, 294, 335, 382, 438, 488, 535
- romano, 295, 296, 404, 524, 550
- rombo, 256, 258, 464, 514, 529
- ropa, 117, 208, 225, 240, 271, 272, 273, 274, 281, 298, 307, 308, 310, 556, 571
- sabiduría, 47, 144, 199, 212, 299, 413, 480, 555, 583
- sacerdotes, 10, 107, 313, 378, 511
- sacrificio, 69, 121, 222, 259, 311, 313, 349, 353, 354, 383, 390, 408, 430, 490, 510, 522
- salud, 300
- salvación, 10, 100, 525
- sello, 341
- sentimientos, 44, 243, 263, 359, 360, 370, 465, 526, 575, 577, 578, 582, 583
- silencio, 45, 135, 180, 184, 231, 240, 255, 269, 279, 284, 294, 334, 353, 359, 402, 513, 523
- siria, 115, 130
- sirio, 462
- soldados, 107, 143, 224, 276
- suicidio, 248, 338, 575
- superstición, 46, 50, 76, 87, 136, 193, 195, 196, 197, 198, 203, 250, 299, 343, 512, 569, 571
- tapices, 114, 142, 143, 267, 271, 284, 299, 458, 533, 534, 548
- teatro, 178, 313, 606
- técnica, 70, 352, 390, 485
- tejer, 41, 121, 215, 217, 284, 288, 532, 533, 539, 540, 583
- telas, 226, 270, 298, 572, 584
- Tesmoforias, 111, 542
- tirano, 116, 228, 355, 412, 426, 551
- tradición, 14, 18, 21, 31, 36, 37, 39, 44, 46, 50, 57, 58, 59, 61, 65, 66, 69, 91, 108, 134, 172, 202, 210, 244, 247, 252, 253, 335, 340, 345, 355, 356, 362, 366, 381, 385, 388, 391, 393, 412, 420, 429, 437, 449, 453, 462, 466, 473, 490, 493, 500, 501, 502, 515, 521, 540, 548, 560, 567, 572, 574, 575, 580, 584, 593, 596, 604, 610

traducción, 16, 23, 25, 73, 135, 185, 260,  
295, 342, 462, 465, 587, 589, 591, 593,  
594, 596, 597, 602, 604, 606, 607, 608,  
610, 611  
tragedia, 51, 60, 75, 91, 345, 371, 399,  
507, 562, 585  
traición, 460, 570  
traje, 270, 297, 312  
tranquilidad, 206, 240, 505, 536, 563  
trigo, 128, 336, 543  
tutor, 302, 410  
vaso, 167, 205, 207, 230, 250, 256, 334,  
406, 433, 452, 576  
vejez, 128, 145, 200, 204, 205, 561, 568  
venganza, 42, 258, 524, 577  
vestido, 54, 136, 137, 146, 184, 208, 213,  
222, 226, 227, 253, 267, 270, 272, 273,  
274, 275, 276, 277, 283, 288, 297, 307,  
308, 382, 486, 532, 572  
vieja, 54, 76, 95, 109, 127, 137, 142, 193,  
194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201,  
203, 238, 249, 252, 262, 267, 277, 282,  
301, 555  
viejo, 224, 574, 579, 608, 610  
vino, 50, 135, 200, 287, 320, 364, 385,  
394, 433, 435, 546  
violencia, 162, 558  
virginidad, 35, 136, 166, 173, 177, 225,  
238, 303, 306, 311, 400, 509, 519, 532  
virilidad, 174, 305  
virtud, 37, 87, 103, 120, 473, 522, 570  
xenofobia, 292, 569